



In Situ

Revue des patrimoines

12 | 2009

Le patrimoine religieux des XIX^e et XX^e siècles - 2^e partie

Castro et le défi du vitrail

Véronique David



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/6873>

DOI : 10.4000/insitu.6873

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la culture

Référence électronique

Véronique David, « Castro et le défi du vitrail », *In Situ* [En ligne], 12 | 2009, mis en ligne le 03 novembre 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/6873> ; DOI : 10.4000/insitu.6873

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

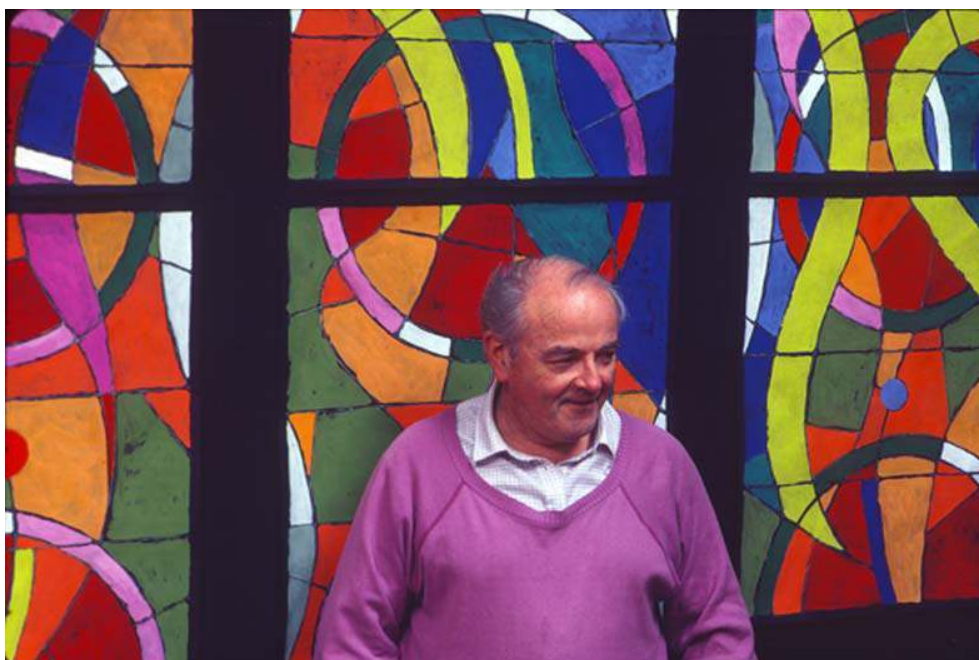


In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Castro et le défi du vitrail

Véronique David

Figure 1



Sergio de Castro devant le carton à grandeur d'exécution du vitrail de Moïse à Romont en Suisse, 1980.

© Dominique Souse.

- 1 Aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, de nombreux peintres ont choisi le vitrail comme moyen d'expression parmi lesquels Chagall, Rouault ou Matisse. Rien ne prédisposait Sergio de Castro à aborder ce domaine et à recevoir, grâce au hasard des rencontres, une première commande pour l'église abbatiale du monastère des bénédictines du Saint-Sacrement de Couvrechef-la-Folie en 1956¹. Alors âgé de 33 ans, ce jeune peintre d'ascendance espagnole, disciple du peintre latino-américain Joachim Torres-Garcia, avait déjà connu un itinéraire singulier (**fig. n° 1**). Musicien de haut

niveau, il avait été l'assistant du compositeur espagnol Manuel de Falla. Sergio de Castro relève pourtant sans hésitation le défi de Couvrechef pour s'y consacrer exclusivement pendant trois années, suspendant son activité de jeune peintre. De cette immersion dans le vitrail est née une œuvre d'exception, la monumentale *Création du monde* au langage esthétique très particulier car construit à partir des trois sources formelles privilégiées de l'artiste, les formes figuratives, non figuratives et alphabétiques. Cette verrière de Couvrechef, méconnue en France en raison de la clôture monastique, suscita deux autres commandes à l'étranger qui constituent l'essentiel des interventions de Sergio de Castro dans le vitrail : en 1968-1969, les vitraux du temple luthérien de la Dietrich-Bonhoeffer-Kirche à Hambourg en Allemagne, puis entre 1978 et 1981, ceux de la collégiale Notre-Dame de l'Assomption à Romont (canton de Fribourg) en Suisse.

- 2 Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Aujourd'hui, le musée des Beaux-arts et d'histoire de Saint-Lô (Manche) a passé commande de vitraux destinés au hall de l'édifice² (voir deuxième partie). Cet événement, sans précédent dans le monde des musées, vient renforcer les liens privilégiés et inattendus de l'artiste avec la Normandie et le vitrail³. Du 20 septembre 2008 au 1^{er} mars 2009, l'exposition « 50 ans d'art du vitrail autour de Sergio de Castro⁴ » a retracé son parcours et son unicité dans le vitrail contemporain.

Figure 2



Sergio de Castro dans son atelier en 2008. Phot. Céline Gumiel, 2008.

© Centre André Chastel - CNRS.

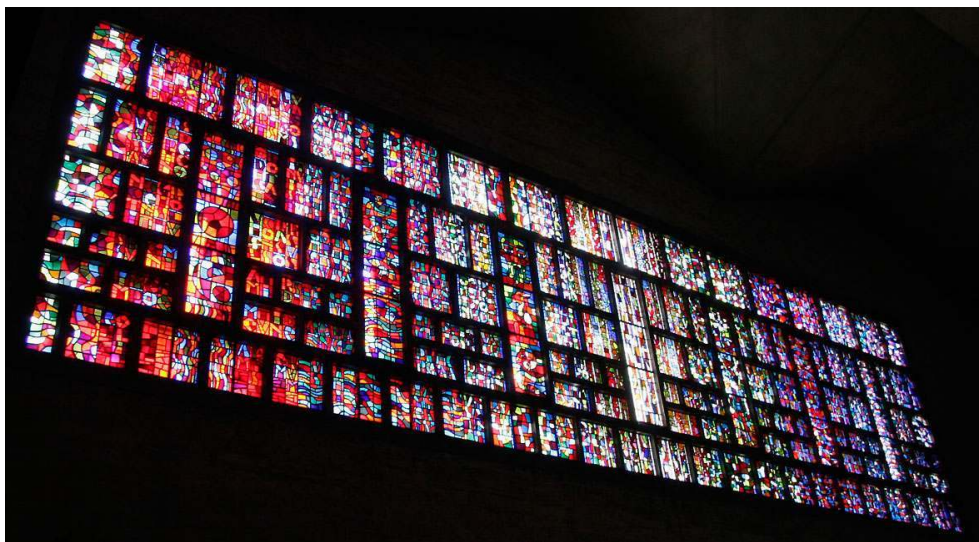
- 3 Cette étude, centrée sur Couvrechef-la-Folie, a pu être menée dans des conditions exceptionnelles grâce aux nombreuses rencontres avec l'artiste. L'ouverture de la totalité de ses archives et de ses documents graphiques (**fig. n° 2**) a permis d'évoquer l'ensemble de ses interventions. Rassemblées en deuxième partie de cet article, elles rappellent non seulement ses créations à l'étranger mais révèlent l'existence de projets inaboutis en France entre 1981 et 1989 qui concernent les cathédrales de Strasbourg (Bas-Rhin) et de Nevers (Nièvre), la collégiale d'Écouis (Eure), l'église de Bormes-les-Mimosas (Var) et dans le domaine civil, la bibliothèque de Limoges (Haute-Vienne).

La « Création du monde » du couvent de Couvrechef-la-Folie près de Caen (1956-1958)

« J'ai vu votre vitrail et la mer, comme on voit l'amour sacré et l'amour profane, séparés par une mince bande verte de ciel et de prairie. Le vitrail et la mer chantent le même hymne, mais au lieu que la mer contient [sic] le soleil dans son ventre, le soleil céleste promène dans le cœur du verre une suite ininterrompue de paroles dont la première nous fut donnée, dès la porte franchie, une après-midi, vers quatre heures, comme un immense rideau de pourpre se dressant dans le vide du monde »

Pierre Lecuire⁵

Figure 3



Verrière de la *Création du monde*, Sergio de Castro (exécution atelier Ray), Couvrechef-la-Folie, 1956-1958. Phot. Alain Nafilyan.

© CRMH Basse-Normandie.

- 4 La verrière de la *Création du monde* de Couvrechef-la-Folie (**fig. n° 3**) qui fut réalisée dans l'atelier parisien de J. J. K. Ray, est unanimement reconnue comme une œuvre d'intérêt majeur du vitrail de la seconde reconstruction, notamment par des critiques et historiens de l'art tels que Denys Sutton, André Chastel ou Jacques Thuillier. Elle n'a pourtant pas fait l'objet d'une étude comparable à celle publiée par Jacques Thuillier en 1984 dans le prestigieux ouvrage consacré à la suite des Prophètes de l'ancienne collégiale de Romont en Suisse⁶. L'appartenance des vitraux de Sergio de Castro à une architecture religieuse du XXe siècle, privée de surcroît, est à l'origine de cette méconnaissance qui prend fin avec la protection au titre des Monuments historiques du couvent de Couvrechef, le 15 décembre 2005 (voir l'article d'Alain Nafilyan dans ce numéro : Le monastère des bénédictines à Couvrechef, Caen (Calvados))

Comment l'architecte Jean Zunz a fait appel à Sergio de Castro

Figure 4



Vue extérieure de la *claustura* de Couvrechef-la-Folie. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

- 5 Au moment de la pose de la première pierre de l'édifice le 24 septembre 1954, la question du décor vitré qui va clore les deux ouvertures de l'église des moniales, la grande *claustura* du chœur (**fig. n° 4**) et les trois lancettes de la façade, n'est pas encore résolue par l'architecte Jean Zunz. Comme pour le projet architectural, les moniales sont totalement associées et impliquées dans celui du décor. Un document en témoigne : le *Journal* tenu par l'économe, la Mère Thérèse de la Trinité qui était présente à toutes les réunions de chantier, aux côtés de la Mère prieure entre 1955 et 1959⁷. Le 15 septembre 1955, faute de moyens financiers, on envisage une simple clôture en verre cathédrale teinté à la place de vitraux. Aucune décision n'est prise le 27 avril 1956 et la Mère Thérèse de la Trinité confie dans son *Journal* sa crainte de l'adoption d'une solution provisoire qui risquerait fort de les condamner à n'avoir jamais les vrais vitraux espérés dont le coût est estimé à 6 500 000 F. Finalement, le 11 mai 1956, « les vitraux sont décidés » et ceci malgré l'annonce du refus de la compagnie de Saint-Gobain d'offrir du verre.
- 6 Les moniales donnent toute liberté à Jean Zunz pour le choix de l'artiste qui fera leurs vitraux. Dans son discours prononcé le 24 septembre 1979⁸ à l'occasion de l'anniversaire de la reconstruction du monastère, Jean Zunz avoue qu'au début de l'année 1956, il avait pressenti son ami François Décorchemont (1880-1971), installé à Conches-en-Ouche (Eure). Prenant conscience du travail trop considérable que cela représentait pour Décorchemont, alors âgé de 76 ans, il se contente de lui commander en 1957 quatre-vingt-huit petits vitraux représentant des croix sur fond bleu (H. 21 cm - L. 12,5 cm) destinés à orner les cellules du couvent. Réalisés selon la technique à base de pâte de verre moulée mise au point par l'artiste⁹, ces vitraux sont en partie conservés par les religieuses aujourd'hui, de même que le vitrail des oiseaux bleus, réalisé en 1933 par l'artiste, qui leur a été offert en 1971 (**fig. n° 5, n° 6**).

Figure 5



Vitrail de la croix, François Décorchemont, 1957. Phot. Pascal Corbierre.
© Inventaire général du patrimoine culturel, Région Basse-Normandie.

Figure 6



Vitrail des oiseaux bleus, François Décorchemont, 1933. Phot. Pascal Corbierre.

© Inventaire général du patrimoine culturel, Région Basse-Normandie.

- 7 Le 25 juillet 1956, l'architecte annonce aux sœurs son choix de l'artiste Sergio de Castro qu'il avait connu par des amis communs, Claude et André Bernheim, industriels du textile à Elbeuf, collectionneurs d'œuvres de Castro. Après avoir admiré le faire-part de naissance peint par Sergio de Castro le 13 décembre 1955 pour leur fille Emmanuelle¹⁰, Zunz rencontre l'artiste à son atelier le 14 janvier 1956¹¹. L'ayant défié de lui montrer des tableaux de différents formats, horizontal, vertical, carré, rond, pour mesurer sa capacité à s'adapter aux formes des claustras, il lui propose la commande de Couvrechef-la-Folie en lui présentant les plans de l'édifice et les formes des deux ouvertures¹².

Le vitrail, un art qui a toujours fasciné Sergio de Castro

- 8 Sergio de Castro aurait pu être impressionné par cette commande qu'il qualifie en 1993 de « la plus grande, la plus belle et la plus inattendue des expériences artistiques et spirituelles » de sa vie¹³. Le vitrail était inconnu de sa pratique mais la monumentalité de l'œuvre à réaliser - 5,80 m de haut sur 19,58 m de long - destinée à un édifice religieux, était exceptionnelle. Pour comprendre son aisance à aborder ce nouvel univers artistique, il faut évoquer l'itinéraire au cours duquel il a acquis une triple sensibilité à l'architecture, à la musique et à la peinture¹⁴.

Figure 7



Sergio de Castro dans son atelier parisien en 2008. Phot. Céline Gumiel, 2008.

© Centre André Chastel - CNRS.

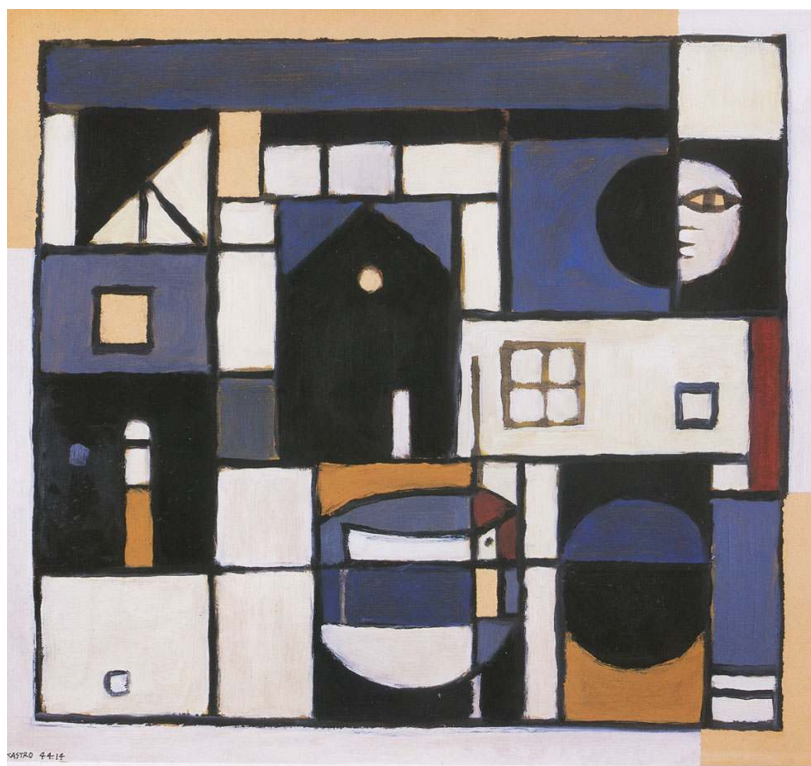
- 9 Sergio de Castro, né le 15 septembre 1922 à Buenos Aires, passe son enfance en Suisse et en Italie où son père était diplomate. À dix ans, il retourne en Amérique du Sud où il poursuit sa scolarité chez les jésuites de Montevideo, qui sont à l'origine de sa familiarité peu commune avec les textes sacrés. Après avoir étudié l'architecture, il préfère se consacrer à la musique et a la chance en 1945-1946 d'assister le compositeur espagnol Manuel de Falla à la fin de sa vie. Parallèlement, dès 1938, il s'intéresse à la peinture et commence à travailler sous la direction du peintre latino-américain, Joachim Torres-Garcia. Bénéficiaire d'une bourse du gouvernement français pour la musique, Castro vient à Paris en 1949, l'année de la mort de son maître Torres-Garcia qui l'avait poussé à venir en Europe. Sa vocation pour la peinture l'emporte définitivement. Elle est consacrée en 1952 par sa première exposition à la prestigieuse galerie Jeanne Castel. En 1953, il s'installe dans l'atelier qu'il occupe toujours, rue du Saint-Gothard dans le 14^e arrondissement de Paris¹⁵ (**fig. n° 7**).
- 10 Le vitrail, qu'il définit comme « l'instrument qui modifie et transforme la lumière naturelle en lumière spirituelle »¹⁶, a toujours fasciné Sergio de Castro. Le verre est pour lui une matière incomparable, subtile, « libre bien que retenue dans la diversité des noirs du plomb, du fer et de la pierre », « spirituelle par excellence, donnant aux grands vaisseaux de pierre d'occident [...] quelque chose comme la respiration qui anime les corps, ou comme la vie que les yeux impriment au visage¹⁷ ». Dès son arrivée en France, il consacre son premier voyage hors de Paris à Chartres dont il connaît parfaitement les vitraux, que ce soit ceux de la cathédrale ou de l'église Saint-Père. L'exposition *Vitraux de France* qui se tient au musée des Arts décoratifs à Paris en 1953 représente pour lui un

événement inoubliable. Particulièrement sensible au vitrail des XII^e et XIII^e siècles, Sergio de Castro apprécie toutes ses formes d'expression, quelle que soit leur époque. Parmi ses contemporains, il retient plus particulièrement les noms de Manessier, Bazaine ou Léger.

Le vitrail, un engagement total pour l'artiste

- 11 Qu'il traite le thème de la nature morte, de l'atelier, ou du paysage, la peinture de Sergio de Castro témoigne toujours du souci de la construction et du sens du monumental, autant de qualités nécessaires pour aborder le vitrail¹⁸. De même, la lumière et la couleur sont au centre de ses préoccupations. L'artiste leur donne une définition originale. La lumière est un véritable facteur d'unité des différents éléments de la composition : « Paysage ou pas, j'entends par lumière, en peinture, non la représentation de la lumière, solaire ou lunaire ; pas davantage la clarté ou l'obscurité ; encore moins l'éclairage - tout cela peut exister sans qu'il y ait pour autant la lumière de la peinture mais une sorte de miracle qui réunit en une seule et même chose : la couleur, la matière, la touche, le dessin, le rythme. Le rapport de ces divers éléments, leur unité est donc, en peinture, ce que j'appelle « la lumière ». Cela est inexplicable, mais visible, évident¹⁹ ». La couleur est « la valeur absolue, le plein mystère, le seul phénomène irréductible²⁰ ».

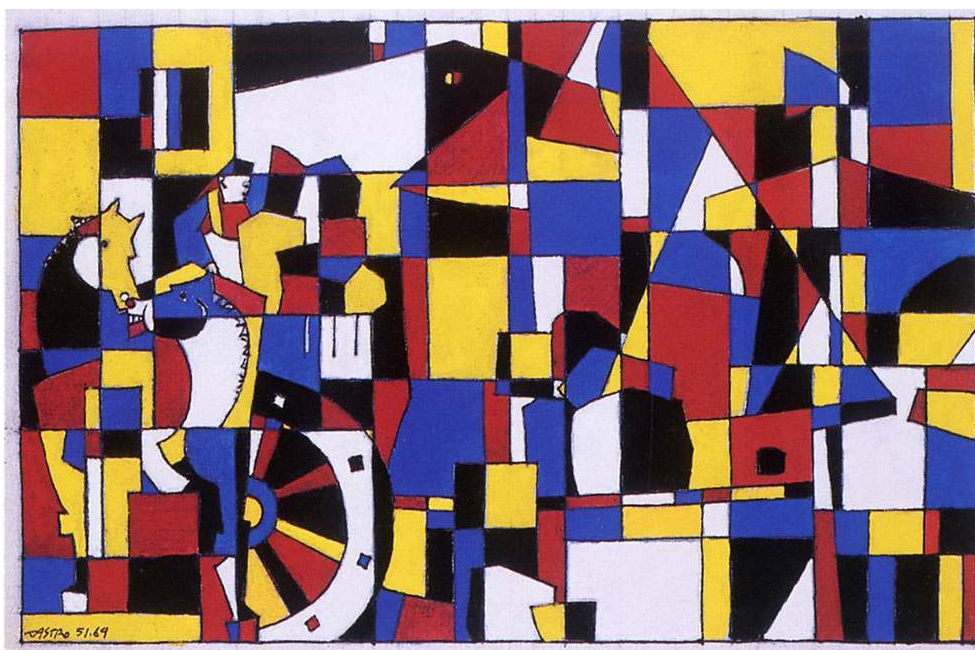
Figure 8



La Boca, huile sur carton, Sergio de Castro, 1944 (donation Castro au Musée des Beaux-Arts de Saint-Lô, n° 44.14), publiée dans THUILLIER, Jacques. **SERGIO DE CASTRO, 60 ANS DE CRÉATION (1944-2004)**. Paris, 2006, p. 37. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

Figure 9

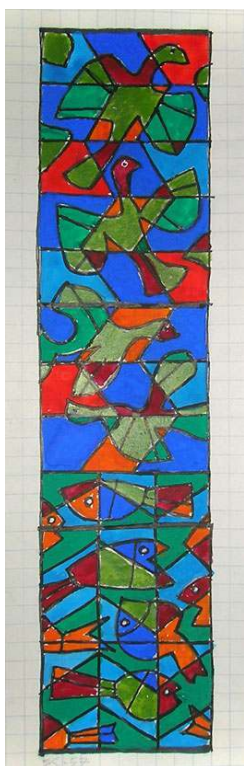


Étude pour « le port », gouache sur papier, Sergio de Castro, 1951 (donation Castro au Musée des Beaux-Arts de Saint-Lô, n° 51.69), publiée dans THUILLIER, Jacques. **SERGIO DE CASTRO, 60 ANS DE CRÉATION (1944-2004)**. Paris, 2006, p. 113. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

- 12 Sergio de Castro est totalement opposé à la traduction en vitrail de certaines de ses peintures, alors même qu'elle pourrait paraître envisageable comme par exemple pour *La Boca* de 1944 (**fig. n° 8**) ou *Le port* en 1951 (**fig. n° 9**)²¹. Cette position l'oppose à celle de certains peintres comme Rouault qui autorisa l'atelier Bony à utiliser ses toiles comme carton à grandeur d'exécution. Pour Castro, l'expérience de la peinture est inutilisable dans le vitrail en raison du caractère unique de ce médium au sein des arts plastiques : sa translucidité. Le vitrail exige un engagement total, incompatible avec la poursuite de son activité de peintre²². À partir de la commande de Cuvrechef en 1956, il se consacre exclusivement au vitrail pendant trois ans, comme il le fera en 1967 pour les vitraux de Hambourg, puis en 1978 pour ceux de Romont. Durant ces périodes, il multiplie les travaux préparatoires. Il s'agit de notes de toutes sortes, d'esquisses, de dessins parfois très poussés, de recherches de coloration et de maquettes à l'échelle 1/10^e (**fig. n° 10**). Il se qualifie lui-même alors de « peintre verrier », les exécutants, Ray pour Cuvrechef-la-Folie et Hambourg, Eltschinger pour Romont, étant alors les « maîtres verriers ».

Figure 10



Document préparatoire pour la verrière de Couvrechef-la-Folie, détail de la création des poissons et des oiseaux, archives privées Sergio de Castro.

© Véronique David.

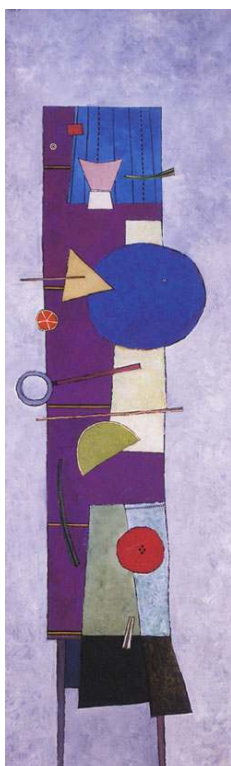
- 13 Dans un entretien avec Jean-Dominique Rey²³ en 1991, pour expliquer l'originalité de sa démarche, il insiste sur le fait que « la couleur-lumière du vitrail est à l'opposé de la couleur-peinture ; cette dernière étant une matière opaque posée sur des supports opaques ». Pour apprivoiser cette couleur-lumière présente dans le verre, il commence par observer longuement des objets en verre posés devant la fenêtre de son atelier et cherche à anticiper la vision finale des couleurs les unes avec les autres. L'étape de la composition des maquettes et des cartons à grandeur d'exécution équivaut pour Sergio de Castro à l'écriture d'une partition. De même que le compositeur ne dispose pas d'un orchestre symphonique pour traduire sa partition, de même, dans son atelier il ne peut « expérimenter les jeux de mélanges optiques créés par la juxtaposition des coupes de verre dans l'espace lumineux ». Il oppose ce travail à la pratique de la peinture qui est une action directe physique : « Le peintre voit le résultat de son action à l'instant même où elle a lieu ». La comparaison avec la musique se justifie pour l'artiste si l'on considère que « le musicien de la verrière, c'est la lumière elle-même²⁴ », le vitrail devenant l'instrument (fabriqué dans l'atelier) qui va jouer de cette lumière. Dès lors, on comprend l'importance pour Sergio de Castro, lors de son premier voyage à Couvrechef, de s'imprégner de la lumière très particulière de ce lieu entre Caen et la mer.

La verrière de la « Création du monde » et son cadre

- 14 À l'inverse d'Alfred Manessier à la chapelle Sainte-Thérèse de Hem (1954-1958), ou d'Henri Matisse à la chapelle des dominicaines de Vence (1948-1951) qui interviennent directement dans la conception de l'architecture, Sergio de Castro se confronte à une

architecture dont le plan et le tracé des baies sont déjà fixés. Ce sera également le cas à la collégiale Notre-Dame de Romont, fondée au XIII^e siècle puis reconstruite au XV^e, et au temple luthérien d'Hambourg élevé en 1968. À Couvrechef, l'éclairage est prévu par deux sources de lumière, une immense claustra de béton dans le chœur des moniales et trois lancettes sur la façade ouest. Il ne conçoit donc les verrières que sur plan et voit les premiers cadres des claustras coulés dans le béton lors d'une visite à Couvrechef, au moment où l'édifice commence à sortir de terre.

Figure 11



Grande table-colonne, œuf sur papier entoilé, Sergio de Castro, 1954 (donation Castro au Musée des Beaux-Arts de Saint-Lô, n° 54 03), publiée dans THUILLIER, Jacques. **SERGIO DE CASTRO, 60 ANS DE CRÉATION (1944-2004)**. Paris, 2006, p. 51. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

- 15 La claustra du chœur, celle dont Castro se préoccupe en priorité, présente un cadre difficile qui ne permet pas une synthèse entre le mur et le vitrail, telle qu'ont pu la concevoir Bazaine au baptistère d'Audincourt, ou Manessier à Hem. Ses dimensions sont exceptionnelles (une surface de 82 m²) et sa disposition très particulière, car elle est comme suspendue entre ciel et terre dans le mur orienté plein sud, surmontant le chœur des moniales. Elle est divisée par les meneaux de béton en six registres horizontaux de hauteurs inégales qui délimitent une sorte de frise à la partie supérieure et inférieure ; au centre, elle est rythmée par sept grands espaces verticaux, appelés par le peintre « baies », « colonnes », termes donnés comme titre à certains de ses tableaux qui ont la forme de colonne comme la *Colonne-nature morte* de 1954 (**fig. n° 11**), ou plus souvent « fenêtres ». Ces « fenêtres » sont séparées par huit « corps », formés d'un jeu orthogonal de dix carrés ou rectangles (contenant les « piliers » de lettres). Au total, la claustra est composée de 127 ajours rectangulaires ou carrés, de dimensions variables.

Figure 12

Détail de la *claustra* de Couvrechef-la-Folie.

© Véronique David.

- 16 Dans une lettre envoyée à Jean Zunz le 5 mai 1957, sans doute lors de la mise en place d'un panneau d'essai, Sergio de Castro critique cette ouverture ingrate qui se découpe brutalement sur le mur et qui donne « l'impression que le vitrail n'est pas à sa place naturelle [...] encore soulignée par le fait que chaque panneau se trouve enfoncé à une profondeur de 0,57 m, ce qui a pour résultat de plonger sa composition dans une ombre aussi peu favorable que possible²⁵ ». Il ajoute qu'une simple cloison en dalle de verre « où le dessin n'aurait pas pris la signification primordiale que je lui ai donnée » aurait suffi avec une telle conception de l'architecture. Le 8 mai 1957, Zunz lui rétorque de façon pragmatique qu'il a construit cet édifice en fonction des exigences des commanditaires, des moyens financiers et du temps imparti²⁶. Nous pouvons remarquer effectivement qu'à l'extérieur, la grande profondeur des ajours de béton, notamment ceux des « fenêtres », assombrit les vitraux maintenus, côté intérieur, dans des meneaux dont le profil est adouci par un ébrasement sur une dizaine de cm (**fig. n° 12**). Aujourd'hui, Sergio de Castro ne revendique plus cette critique, sans doute en partie liée au choc provoqué par l'effet du vitrail en situation, toujours très différent de celui produit en atelier²⁷. Par ailleurs, Castro apprécie la présence du promenoir, situé à 5 m au-dessus du sol, sous la retombée du toit nord qui permet de contempler la verrière « de manière cinématique, dans toute sa largeur, à travers les hautes ouvertures pratiquées dans la pierre²⁸ ».
- 17 Sergio de Castro va cependant s'employer à alléger la rigidité du quadrillage orthogonal des ajours de béton en évitant, par la multiplication des panneaux, la correspondance systématique entre le panneau et l'ajour de béton. Ce procédé esthétique, qui répond aussi à la nécessité technique d'assurer la solidité des panneaux, permet d'intégrer 169 panneaux dans les 127 ajours de béton²⁹. Par ailleurs, les six registres horizontaux de la

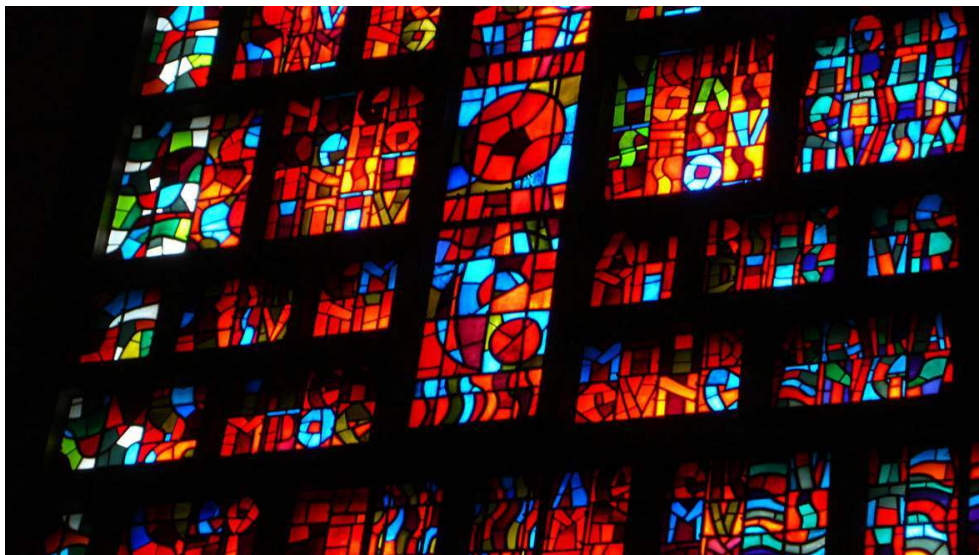
claustra sont subdivisés en 22 registres horizontaux de lignes d'écriture délimitées par le réseau de plombs.

Un programme iconographique en lien étroit avec la fonction liturgique

- 18 Dès le 6 août 1956, l'abbé « protecteur du couvent » Dom Aubourg se préoccupe de l'iconographie à traiter dans le chœur des moniales et envoie à Sergio de Castro deux textes de saint Ambroise pour que « naissent ses premières visions, et peut-être ses premières figures, en esquisses du moins. Nous aurons ainsi une forme déjà concrète sur laquelle nous pourrions converser³⁰ ». Il s'agit des *Hymnes du jour* de l'ordre de saint-Benoît, correspondant aux six offices de laudes, tierce, sexte, none, vêpres et complies ainsi que des sept hymnes des vêpres du dimanche au samedi, lesquels chantent chacun des jours de la Création du monde d'après le chapitre I de la Genèse. Dom Aubourg accompagne les textes en latin de leur traduction³¹. Comme il le confie à Zunz, il a confiance dans Castro pour se mettre dans l'oreille le « nombre du latin » et trouver sa « correspondance » en couleur³².
- 19 De ces deux propositions, Sergio de Castro retient les deux premiers quatrains des sept *Hymnes pour vêpres* qui chantent la Création du monde. Ce thème, parfaitement adapté à la division en sept « fenêtres » du cadre architectural, est également en accord avec la célébration liturgique des moniales, l'office de vêpres ; célébré à 18h, en fin d'après-midi, il marque le changement de jour liturgique en commémorant la Création du monde et en célébrant sa beauté.
- 20 L'iconographie de la Création du monde, séduisante mais difficile, est peu abordée dans le domaine du vitrail. On compte parmi les exceptions la série des célèbres verrières champenoises, élaborées à partir des cartons de la *Création du monde* (inclus dans la verrière de *l'Histoire du Salut*) de l'église de la Madeleine à Troyes à la fin du XVe siècle³³. Loin du parti anecdotique généralement suscité par ce thème, Castro s'est concentré sur le processus même de la Création, à savoir l'organisation de la matière tirée du chaos dans le temps et l'espace.

Une verrière qui traduit l'univers subtil de Sergio de Castro

Figure 13



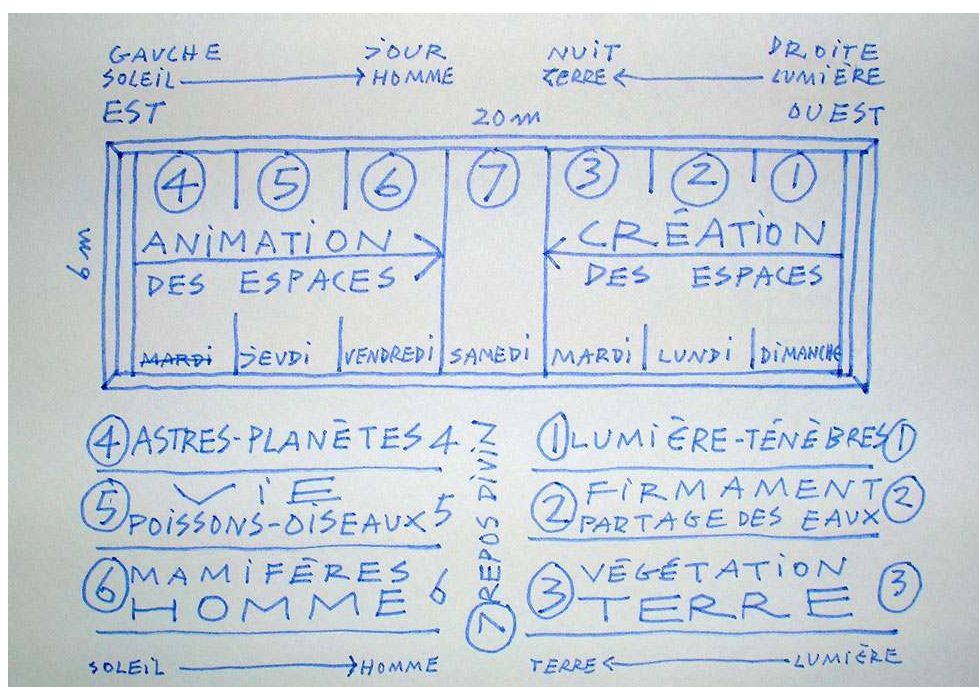
Détail de la création du soleil et des planètes, Sergio de Castro, 1956-1958.

© Dominique Souse.

- 21 D'emblée, la verrière de la *Création du monde* de Couvrechef-la-Folie s'impose par la puissance de son langage, à l'égal de celui des grands imagiers du Moyen Âge (**fig. n° 13**). Se dégage de cette œuvre une émotion poétique donnée par des couleurs exubérantes contrastant vigoureusement avec l'austérité du béton. Se contenter du choc de cette première sensation serait éluder l'essentiel de la verrière. Pour la déchiffrer, le spectateur doit se livrer à une sorte de quête, passer du « regard stérile à la vue fertile³⁴ » voulue par Sergio de Castro. Dans un document dactylographié qu'il a écrit lui-même sur Couvrechef en 1999³⁵, l'artiste considère que la contemplation d'un vitrail est un véritable exercice spirituel et qu'en sa présence, il faut « faire silence, recevoir et écouter la lumière ». Ensuite, seulement, on peut procéder à son analyse. Par sa complexité, elle évoque les verrières typologiques du Moyen Âge ou, plus proches de nous et seulement à titre d'équivalent, la symbolique très particulière des vitraux de René Dürbach à Charleville-Mézières (1961-1978)³⁶.
- 22 Sergio de Castro résume ainsi sa démarche : « J'ai tenté de donner au vitrail un maximum de lectures possibles aussi bien sur le plan religieux et symbolique que sur le plan strictement plastique, faisant jouer simultanément, de la manière la plus intense, et à égalité, les trois sources formelles dont dispose l'artiste : la non-figuration, la figuration, l'alphabet. » En effet, libre de toute appartenance à un mouvement artistique particulier, Castro se situe en dehors du débat qui agite ses contemporains sur l'abstraction et la figuration. Il n'emploie d'ailleurs jamais le mot abstrait dans ses commentaires, l'abstraction étant pour lui l'ultime état, le plus haut degré en puissance de toute forme, figurative ou pas : « Ce serait trop facile, voire enfantin, de croire à la possibilité d'atteindre l'abstraction par le simple fait d'éliminer la figuration. »

La structure de l'œuvre

Figure 14

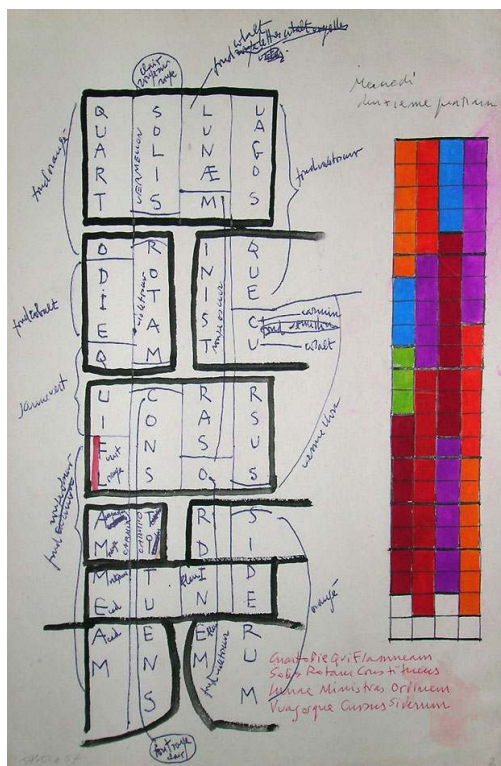


Composition générale de la verrière de Couvrechef-la-Folie, archives privées Sergio de Castro. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

- 23 La composition est fondée sur l'interprétation des hymnes ambrosiens par leur calligraphie et leur commentaire plastique et non par leur musique. Les hymnes, qui font chacun l'objet d'une composition distincte, sont regroupés en deux cycles de trois jours, selon le chapitre I de la Genèse. Le premier cycle, d'ouest en est, est consacré à la création des espaces, du dimanche au mardi. Le second, d'est en ouest, représente l'animation des espaces, du mercredi au vendredi. Le Repos divin, le samedi, qui correspond au chapitre II de la Genèse, occupe le centre de la verrière (**fig. n° 14**).
- 24 Cette disposition symétrique convergente souligne les correspondances, voire le parallélisme établis entre les deux cycles. À la création de la lumière (1) répond celle des astres (4). À celle du firmament et du partage des eaux (2) répond celle de l'espèce née de l'eau (5). À la création de l'arbre cosmogonique (3) répond celle des mammifères et de l'homme (6).

Figure 15



Document préparatoire, recherches pour le « samedi », 1956-1958, archives privées Sergio de Castro.

© Véronique David.

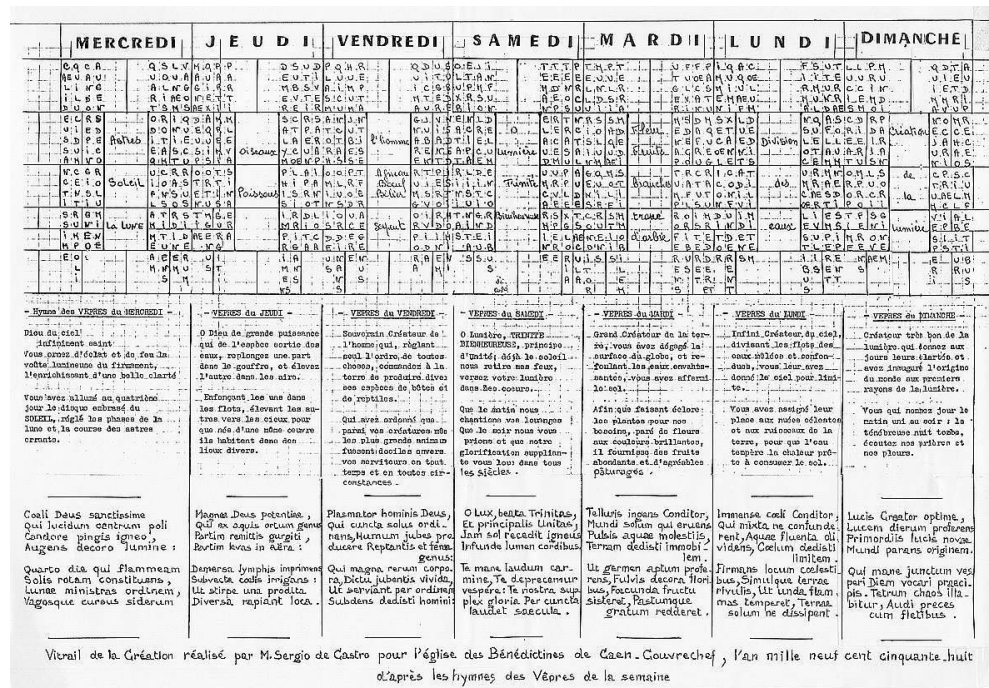
- 25 Chaque « jour » est fondé sur une dualité plastique entre le mur de lettres et les images insérées dans les sept grandes « fenêtres ». Le rythme structuré du mur de lettres qui correspond au ciel s'oppose au rythme plus ornemental des « fenêtres » qui représentent la terre. Les deux « piliers » de textes qui encadrent chaque « fenêtre » sont formés, à gauche, par le premier quatrain de chaque hymne ambrosien, à droite, par le second. Le motif de la « fenêtre » correspond au commentaire visuel des textes (**fig. n° 15**).
- 26 Castro souligne également l'importance de la ligne ondulée comme élément non-figuratif primordial des sept « fenêtres » et des deux bords. Assimilée à la notion de vibration et de mouvement, elle est constamment présente et symbolise le signe par excellence du monde invisible.

Rôle primordial des lettres chez Sergio de Castro

- 27 Castro donne une place majeure à l'inscription. Les lettres constituent « au même titre que les formes figuratives et non figuratives, la structure même de l'œuvre ». Rien à voir avec le rôle didactique et décoratif des inscriptions qui accompagnent les représentations dans le vitrail, tels les phylactères qui se déroulent dans les ajours flamboyants ou, au XXe siècle, les jeux typographiques caractéristiques de l'atelier Hébert-Stevens³⁷. On est plus proche de la démarche de Braque qui substitue dans son *Arbre de Jessé* de l'église de Varengueville-sur-Mer en 1961 les simples noms de Jessé, de Marie et de Jésus à l'ancienne tradition des personnages de la généalogie du Christ figurés assis sur les branches, ou plus récemment, en 1995-2000, de celle de Jan Dibbets dans sa catéchèse mise en mots et en images à la cathédrale de Blois³⁸. Cependant, ce travail sur la lettre, « forme qui n'est pas un objet et possède néanmoins une signification³⁹ » prend chez Sergio de Castro une

dimension exceptionnelle, comparable à celle qu'il occupe dans la calligraphie orientale ou extrême-orientale. Tout en gardant leur spécificité de signes, les lettres participent au jeu des rythmes et des couleurs. Le O peut revêtir « l'aspect de multiples anneaux le premier jour, de fleurs le troisième jour, d'astres brillants le quatrième jour », le A celui d'une pyramide, le I celui d'une colonne etc.

Figure 16



Transcription des Hymnes ambrosiens réalisée par sœur Marie-Catherine (Bernadette Argney). Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

- 28 Les textes des quatrains qui encadrent les « fenêtres » sont disposés sur 22 registres horizontaux, en rappel des 22 signes de l'alphabet hébreu, et leur lecture se fait sur 4 rangées verticales. Dans la partie inférieure, quand les vers ont moins de 22 lettres, le bas du « pilier » de lettres est occupé par un motif décoratif dans l'esprit de la colonne centrale. La frontière entre les textes des quatrains ne correspond pas toujours à celle du meneau de béton mais se distingue par la couleur et le style (fig. n° 16).

- 29 La progression dans la lisibilité du dessin des lettres qui s'organise en lettres, en syllabes, en mots puis en vers, symbolise la Création du monde se dégageant du chaos.

Richesse et intensité de la couleur

- 30 La verrière présente une intensité croissante qui part des couleurs bleues, mauves, lilas, vertes, orangées et blanches en passant par un embrasement de rouges pour aboutir au blanc, symbole du Repos divin. Elle est réalisée à partir d'une gamme de 18 couleurs : un pourpre, quatre rouges, un orangé, un terreux, un vert neutre, un vert olive, un vert de cinabre jaune, un vert émeraude, un vert profond, quatre bleus, un lilas et un blanc. Chaque journée émet une couleur particulière. Les quatre premiers jours sont faits de huit couleurs, les 5 et 6^e jours de 9 couleurs, le 7^e de dix couleurs. Elles sont ordonnées

dans une dynamique discontinue pour le premier cycle à droite, continue pour le deuxième à gauche.

Déroulement des « Jours » de la « Création du monde » dans la lumière

1^{er} cycle : La création des espaces

- 31 À l'extrême droite, précédant le « premier jour », une bordure de couleurs froides, illustre le chaos initial selon un rythme ondulatoire discontinu.

Figure 17



« Dimanche », détail de la verrière de la *Création du monde*, Sergio de Castro, 1956-1958. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

- Dimanche, le premier jour : la création de la lumière (**fig. n° 17**).

« Fenêtre » et frises : la lumière nouvellement créée est représentée par des lignes ondulatoires qui symbolisent les ondes, divisées verticalement en deux parties inégales. À gauche, elles se dirigent vers le centre de la verrière, à droite, elles sont pesantes et sombres. Ce sont les ténèbres.

Piliers de lettres : les lettres, divisées en plusieurs pièces de couleurs différentes, sont enfermées dans des rectangles dont l'espace est rétréci par des petits filets triangulaires lilas qui sont comme des parcelles de ténèbres.

Figure 18



« Lundi », détail de la verrière de la *Création du monde*, Sergio de Castro, 1956-1958. Phot. Alain Nafilyan.

© CRMH Basse-Normandie.

- Lundi, le deuxième jour : la séparation des eaux par le firmament (**fig. n° 18**).

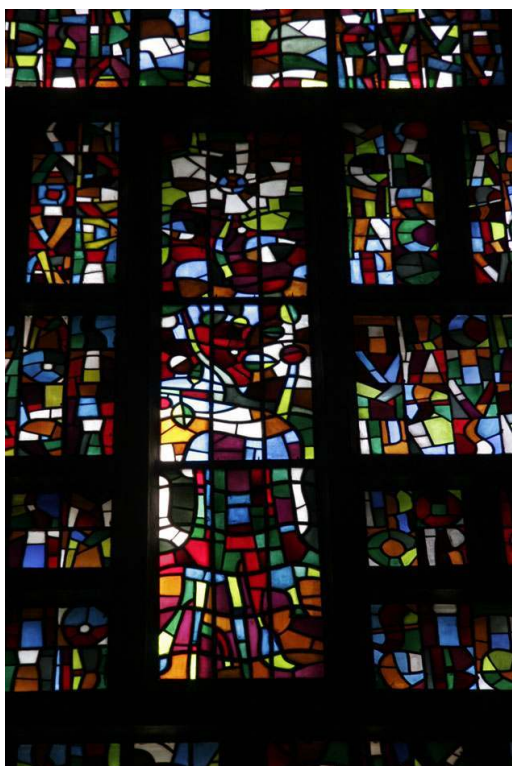
L'ampleur plastique de ce deuxième jour laisse percevoir l'apparition d'un nouvel ordre.

« Fenêtre » : le firmament, de forme ovoïde.

Frises : lignes ondulatoires représentant les eaux primordiales bouillonnantes.

Piliers de lettres : les lettres, toujours morcelées, ont une échelle plus importante grâce à la disparition des filets triangulaires.

Figure 19



« Mardi », détail de la verrière de la *Création du monde*, Sergio de Castro, 1956-1958. Phot. Alain Nafilyan.

© CRMH Basse-Normandie.

- Mardi, le troisième jour : la création du sol et de la végétation (**fig. n° 19**).

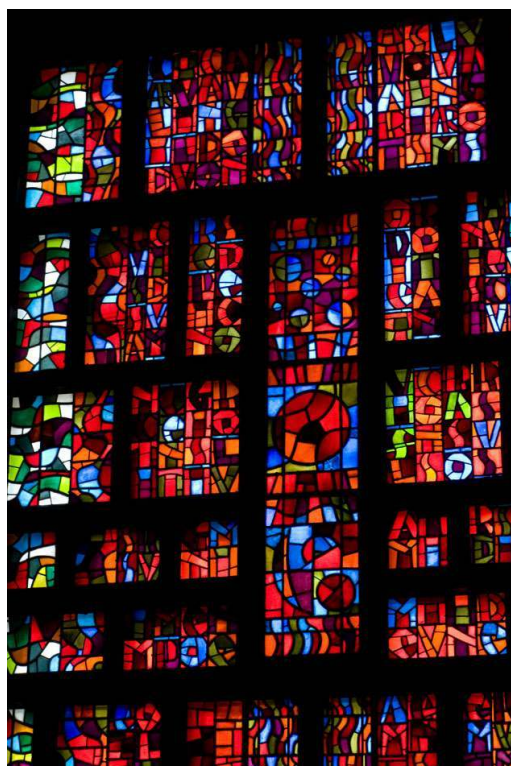
« Fenêtre » : solide tronc d'arbre enfonçant ses racines dans la terre surmonté d'une branche portant feuilles et fruits et au sommet d'une fleur blanche.

Frises : lignes ondulatoires représentant les vallées d'où l'eau se retire.

Piliers de lettres : aspect végétal des lettres, toujours morcelées, qui ne sont plus inscrites dans un carré avec la netteté du jour précédent mais se regroupent par syllabe.

- 2^e cycle : l'animation des espaces

Figure 20



« Mercredi », détail de la verrière de la *Création du monde*, Sergio de Castro, 1956-1958. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

- 32 À l'extrême gauche, la bordure assure la transition entre les deux cycles. Elle est divisée en lignes ondulatoires disposées horizontalement et verticalement. Ce dualisme résume la différence entre les deux cycles : aux rythmes ondulatoires horizontaux de la lumière, des eaux et des vallées va succéder la montée verticale des flammes, des airs, de la conscience humaine et de la lumière trinitaire. Le motif de gauche rappelle les vallées d'où l'eau se retire, celui de droite préfigure les flammes qui précèdent la création des astres.

- Mercredi, le quatrième jour : la création du soleil et des planètes (**fig. n° 20**).

« Fenêtre » : « le disque embrasé du soleil⁴⁰ » se détache sur un fond bleu entre les trois phases de la lune en bas et les sept planètes en haut.

Frises : les flammes des astres.

Figure 21



« Jeudi », détail de la verrière de la *Création du monde*, Sergio de Castro, 1956-1958. Phot. Alain Nafilyan.

© CRMH Basse-Normandie.

- 33 Piliers de lettres : chaque mot, encore constitué de lettres de couleurs différentes, se détache sur un fond d'une seule couleur parfois, vert, orange ou bleu, mais le plus souvent dans les tons rouges comme autant de braises incandescentes. Il est séparé du mot suivant par un petit trait bleu horizontal. Quant aux lettres, bien inscrites dans un carré, arrondies, comme vivifiées par la chaleur, elles sont formées d'une seule couleur et gagnent en lisibilité.

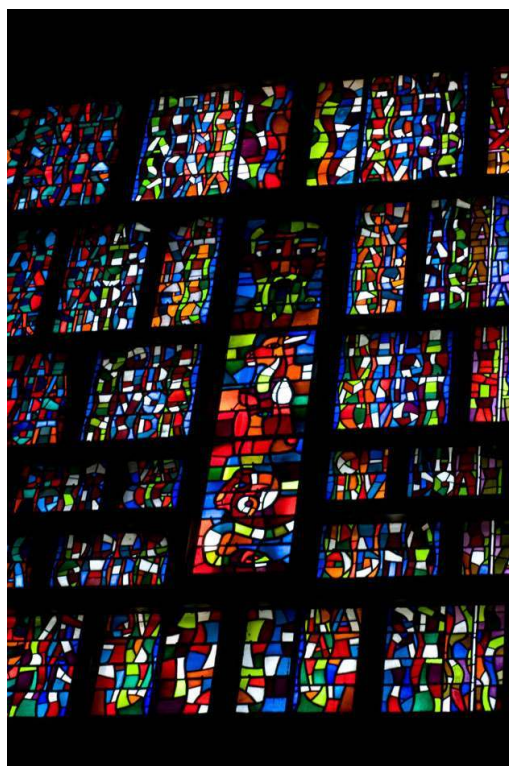
- Jeudi, le cinquième jour : la création des poissons et des oiseaux (**fig. n° 21**).

« Fenêtre » : en bas, les poissons voguent dans le remous de la profondeur ; en haut, les oiseaux et la course journalière du soleil. Les flots sont marqués par des lignes ondulées horizontales tandis que les nuées le sont par deux lignes de plomb ondulées verticales.

Frises : l'eau en bas, l'air en haut.

Piliers de lettres : les lettres se sont affinées. Dans certains ajours, les deux premières lignes verticales des vers de chaque quatrain sont séparées des deux autres par des filets verticaux rouge foncé dessinant des lignes brisées.

Figure 22



« Vendredi », détail de la verrière de la *Création du monde*, Sergio de Castro, 1956-1958. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

- Vendredi, le sixième jour : la création de l'homme, des bêtes et des reptiles (**fig. n° 22**).

« Fenêtre » : le visage de l'homme domine la Création. Avec ses cheveux et sa barbe verte, ses yeux bleus grands ouverts dont les pupilles sont montées en plomb, il rappelle ceux des prophètes de la verrière du bras sud du transept de la cathédrale de Chartres. Il surmonte trois profils d'animaux qui sont ceux du sacrifice dans l'ancienne alliance, l'agneau, le taureau, le bélier. Tout en bas, les « animaux qui rampent sur la terre » sont représentés par le serpent.

Frises : en haut, la conscience de l'homme est symbolisée par le rythme ondulatoire vertical des flammes, telles deux cornes extraordinaires, plus puissantes que celles des astres, de l'eau et de l'air. En bas, une sorte de masque aveugle sur lequel Castro a marqué sa signature :

CASTRO. INV.

RAY. FEC.

MCM 56-58

- 34 Piliers de lettres : le rythme ondulatoire vertical de la conscience se retrouve dans le mur de lettres où chaque verset s'inscrit dans une colonne torse. Les couleurs s'ordonnent symétriquement autour de la « fenêtre », évocation de l'aspect symétrique des êtres vivants. Les fonds, d'une seule couleur, sont rouges dans le premier et le huitième verset, bleus dans le deuxième et le septième, orange dans le troisième et le sixième, verts dans le quatrième et le cinquième. En correspondance avec les fonds, les lettres sont vertes et blanches puis rouges et blanches, bleues et blanches, enfin orangées, dorées et blanches.

Figure 23



« Samedi », détail de la verrière de la *Création du monde*, Sergio de Castro, 1956-1958. Phot. Alain Nafilyan.

© CRMH Basse-Normandie.

◦ Samedi, le septième jour

Le repos divin ou la lumière divine trinitaire

(fig. n° 23)

Ce dernier jour est pour saint Ambroise l'apothéose de la lumière identifiée à la Sainte Trinité. La création s'achemine vers l'unité. L'œuvre créatrice terminée, les deux principes, Terre et Ciel (colonne illustrative et murs de lettres) peuvent former un tout cohérent. Les deux parties de la verrière sont ici divisées en onze éléments verticaux délimités par des filets blancs que Castro nomme « colonnettes ». Les trois bandes centrales évoquent le principe trinitaire.

- 35 « Fenêtre » et frises : Castro définit cet espace comme « un vide traversé par quatre colonnettes blanches ; une sorte de voile, comme celui placé au centre des iconostases, derrière lequel Dieu se cache », ainsi.
- 36 Piliers de lettres : le texte est parfaitement lisible. Ce n'est plus la lettre qui ressort mais le mot et sa signification. Les lettres, chacune monochrome et très ample, occupent presque entièrement l'espace dans lequel elles sont inscrites, elles ne sont plus restreintes par le fond. Les mots ont des couleurs symboliques comme le rouge de « Lux, Sol, Igneus » ou le bleu de « Lumen. »

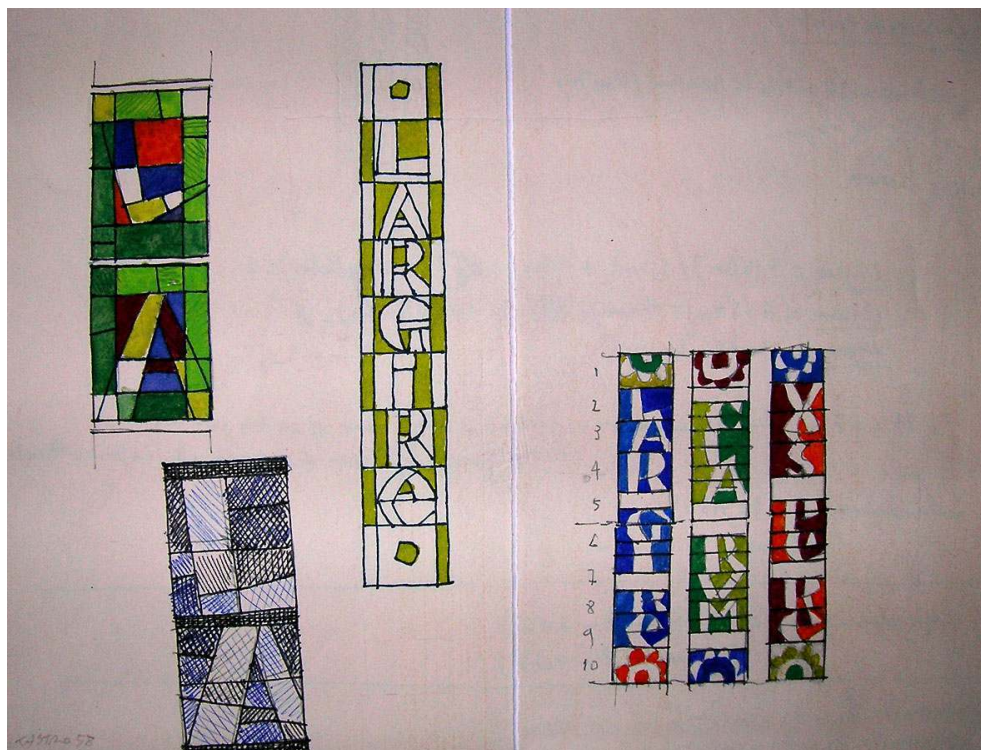
La pose de la « Création du monde » et la réalisation de la deuxième verrière de Couvrechef-la-Folie : « Largire Clarum Vespere »

- 37 La pose de la verrière de la *Création du monde* a lieu le samedi 28 juillet 1958 « véritable date de naissance de la verrière » selon les termes de Castro. De plus, c'est le jour de la

fête de sainte Anne et Castro souligne cette coïncidence le 28 juillet 1970, dans une lettre envoyée douze ans jour pour jour après le 28 juillet 1958 à la Mère prieure et à la Mère Thérèse de la Trinité⁴¹. Elle a pour lui un véritable sens qu'éclaire la représentation de sainte Anne tenant dans ses bras la Vierge enfant au centre de la rose nord de Chartres et surtout au centre des cinq lancettes du bras sud du transept où elle est entourée des prophètes portant les apôtres sur leurs épaules. Elle montre « comme aucune autre image ne saurait le faire, à quel point la Création est inscrite dans les desseins de Dieu⁴² ». Ce jour est aussi celui où l'église des moniales reçoit sa source principale de lumière, ce qui permet à l'artiste de décider dans les meilleures conditions de l'intensité et du choix des couleurs de la seconde verrière qui éclaire, dans la baie ouest, l'espace hors clôture et la tribune au-dessus de laquelle elle est placée. Son tracé n'est guère plus aisé que celui de la verrière précédente. Elle est formée de trois lancettes rectangulaires (H. 7 m - L. 0,50 m), distantes d'un mètre entre elles et comprenant chacune dix panneaux.

- 38 Sergio de Castro la conçoit en deux mois mais ne retient pas le thème en lien avec l'Ancien et le Nouveau Testament qui avait été proposé par les moniales le 25 juillet 1956⁴³

Figure 24

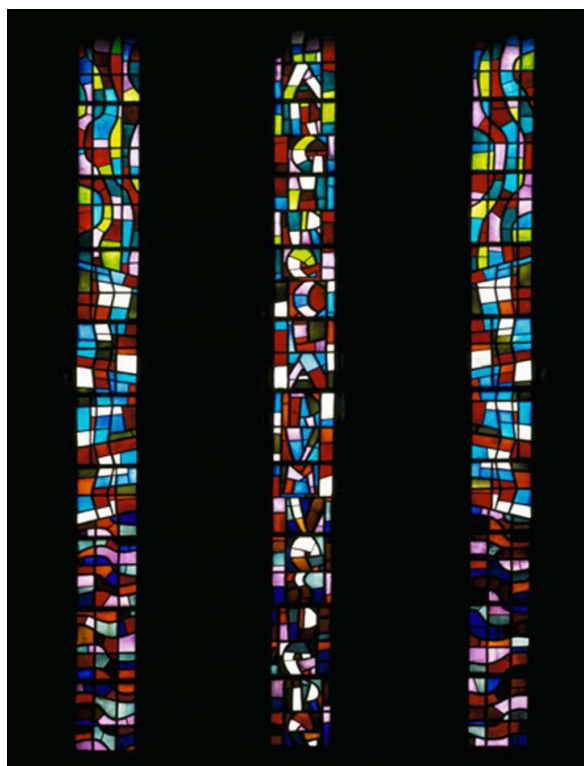


Document préparatoire, recherches pour la verrière *Largire Clarum Vespere*, 1956-1958, archives privées Sergio de Castro.

© Véronique David.

- 39 Avec leur plein accord, il choisit d'illustrer le texte du premier vers du deuxième quatrain de l'hymne de saint Ambroise pour le lundi à none : *Largire Clarum Vespere* (« donne-nous une nuit pleine de clarté ») (fig. n° 24).

Figure 25



Verrière *Largire Clarum Vespere* par Sergio de Castro (exécution atelier Ray) à Couvrechef-la-Folie, 1958-1959. Phot. Pascal Corbierre.

© Inventaire général du patrimoine culturel, Région Basse-Normandie.

- 40 La lancette centrale est divisée en trois zones correspondant aux trois mots du texte. Les couleurs de la zone supérieure sont froides, celles de la zone centrale, lumineuses et exaltées, celles de la zone inférieure dorées-violacées. « L'ensemble donne une lumière que l'on peut assimiler à celle du déclin du jour ou à celle de l'automne ». Cette verrière est posée le vendredi 5 décembre 1958 (**fig. n° 25**), non sans quelques incidents puisqu'on s'aperçoit qu'en l'absence de calfeutrement, une partie du travail est à refaire par Ray et son associé Veyrac⁴⁴.

La réalisation des vitraux et la collaboration de Sergio de Castro avec le peintre verrier Joseph Jean Kef Ray

- 41 L'exceptionnel investissement de Sergio de Castro dans la réalisation des vitraux mérite d'être souligné. L'artiste ne cloisonne pas art et technique, quel que soit le domaine qu'il aborde. Il considère qu'« à un certain moment de maturité il n'y a pas de division entre la technique et soi-même, les deux sont la même chose. Titien a un fabuleux clavier dans sa palette mais il est ce clavier⁴⁵ ». Cette position l'amène à mettre au point lui-même les cartons à grandeur d'exécution alors que, généralement, les artistes confient cette étape de la fabrication à un professionnel⁴⁶. Pour Sergio de Castro, les cartons contiennent en puissance l'œuvre définitive et confier leur réalisation au peintre verrier risquerait d'altérer le projet initial.
- 42 Après avoir dessiné le tracé de sa composition, Castro peint le carton à grandeur à la gouache sur du Canson noir dans la gamme picturale initialement choisie. Il applique la couleur par aplat en marquant seulement les contours de la coupe d'un trait plus foncé

qui sera traduit par un trait en grisaille. Il considère en effet que les nuances ou les raffinements viendront de la nature même du verre et de son travail par la patine. Si la couleur qu'il vient de poser ne le satisfait pas, il découpe dans du Canson noir une autre pièce de la même dimension, la peint dans la couleur souhaitée et vient la coller sur le carton à grandeur.

- 43 Ce travail considérable explique qu'entre la date de la commande de Couvrechef par Zunz, le 14 janvier 1956, et la date de la réalisation des cartons vus par Dom Aubourg à l'atelier de Castro le 12 juin 1957, près d'un an et demi auront été nécessaires à la mise au point des documents graphiques⁴⁷ (**fig. n° 26, n° 27**).

Figure 26



Cartons à grandeur d'exécution des verrières de Couvrechef-la-Folie, 1956-1957.

© Fonds Sergio de Castro.

Figure 27

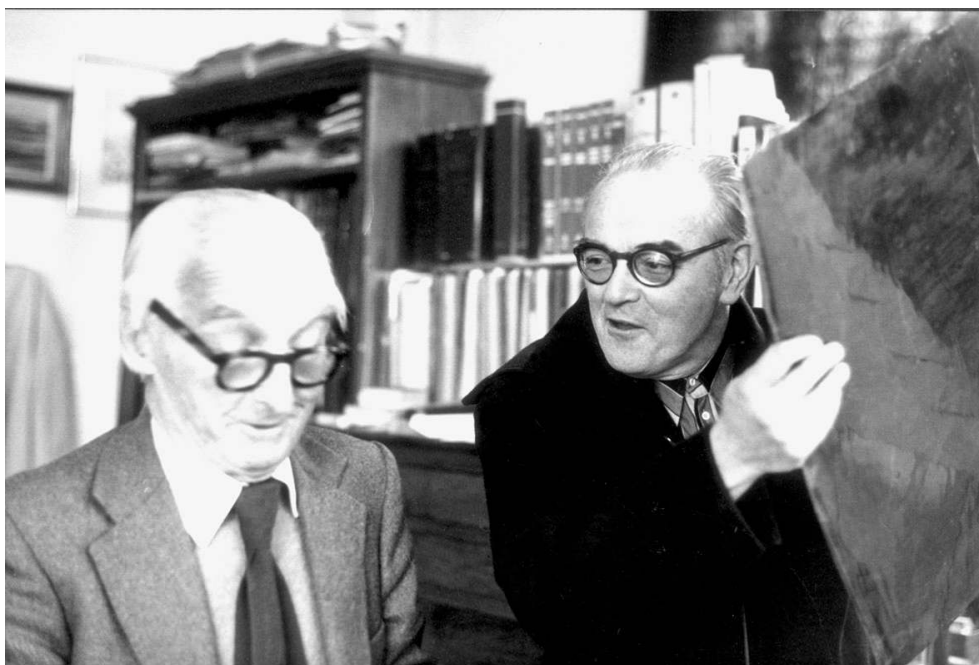


Cartons à grande échelle des verrières de Couvrechef-la-Folie, 1956-1957.

© Fonds Sergio de Castro.

- 44 Vient ensuite le temps incontournable de la collaboration avec le peintre verrier. Castro fait appel à l'atelier J. J. K. Ray, situé à proximité de son propre atelier, au 101 rue de l'Abbé-Groult dans le 15^e arrondissement de Paris⁴⁸.

Figure 28



Jean Joseph Kef Ray et Sergio de Castro, vers 1978.

© Dominique Souse.

- 45 Joseph Jean Kef Ray (1898-1979), alors âgé de 60 ans, dirige un atelier dont l'importance est loin d'être reconnue aujourd'hui. Grâce au fonds d'atelier, en partie conservé par son successeur, Eric Bonte, directeur de l'atelier France vitrail international⁴⁹ à Courbevoie, nous pouvons en retracer les grandes lignes. Peintre de formation, Joseph Jean Ray fonde son atelier vers 1920⁵⁰ sous le nom de Joseph Jean Kef Ray⁵¹. Avec sa trentaine d'employés, l'atelier connaît une activité intense, tant dans la restauration⁵² que dans la création. Très présent dans les expositions, notamment aux Salons des artistes décorateurs⁵³ et dans les expositions internationales de 1925 et 1937, il est remarqué par Jean-Jacques Gruber qui le cite, en 1928, avec son associé André Chanson, parmi les nouveaux venus dans le vitrail « particulièrement doués » auprès de Jean Hébert-Stevens, André Rinuy et Jacques Damon⁵⁴. Sa réputation tient également à ses glaces gravées au jet de sable à partir desquelles il fabrique miroirs, portes, tables ou cartes lumineuses pour hôtels, restaurants, magasins ou particuliers. En 1939, il participe à la grande opération de dépose des vitraux anciens avec Gruber, Chigot, Gaudin et Ruedolf. Après la guerre, le service des Monuments historiques lui confie de nombreux chantiers de restauration, notamment en Normandie. Parmi toutes ses activités, il semble qu'il ait peu travaillé en collaboration avec les peintres. L'exemple de Sergio de Castro constitue une exception (**fig. n° 28**).

Figure 29

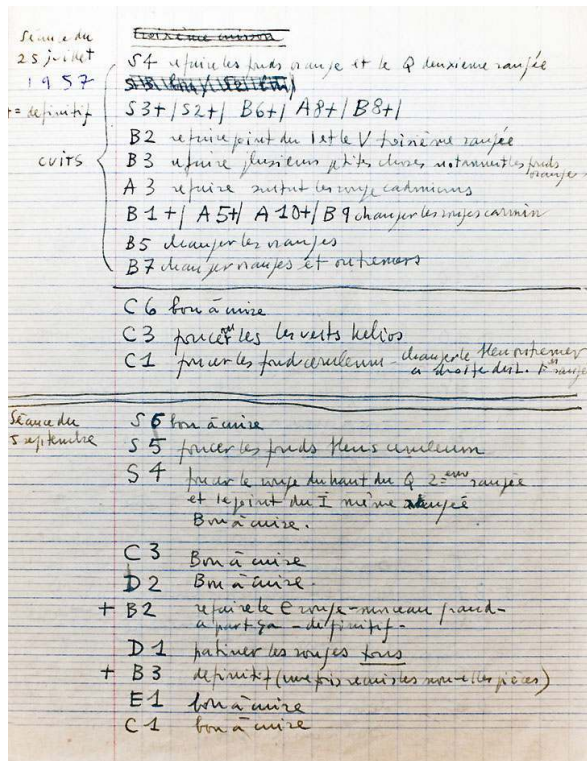
Palettes de verre pour Couvrechef-la-Folie, collection Sergio de Castro.

© Véronique David.

- 46 Castro fait réaliser ses verrières dans la technique traditionnelle du vitrail, dans son application la plus simple, sans recherche de prouesses quelconques. Il fait d'abord fabriquer par Ray des palettes de verres antiques colorées dont il choisit les tons lui-même à la verrerie de Saint-Just-sur-Loire. Ce sont de véritables repères pour ses réalisations ultérieures : il vient de les confier à l'atelier Duchemin pour la création des vitraux du musée de Saint-Lô (**fig. n° 29**). À partir d'une gamme de dix-huit couleurs pour Couvrechef, Castro procède ensuite, dans l'atelier de Ray, au choix de l'emplacement de la découpe sur la feuille de verre, en jouant de la présence plus ou moins importante de bulles ou de petits défauts naturels.
- 47 À l'inverse de Chagall, Vieira da Silva ou bien d'autres peintres au XX^e siècle, Sergio de Castro n'intervient pas dans la peinture sur le verre. Il considère que l'application de la patine et la cuisson du verre relèvent du domaine exclusif du peintre verrier qui se sentira ainsi « incorporé à l'œuvre⁵⁵ ». À Couvrechef comme dans les autres édifices, toutes les pièces sont patinées, à l'exclusion du trait ou de tout dessin particulier qui est rendu par les trois largeurs de plomb. Cette patine a un rôle essentiel pour Castro puisqu'elle orchestre véritablement la lumière par un léger modelage. L'artiste fait procéder à l'application au blaireau de trois couches de grisaille composée d'un mélange à parts égales de noir, rouge et verdâtre. Cette patine très claire est généralement enlevée partiellement au centre, en restant plus foncée sur les bords, pour assurer la transition avec le plomb.
- 48 Avant cuisson, Sergio de Castro s'astreint à la vérification de chaque pièce de verre comme en témoigne son cahier intitulé *Couvrechef-la-Folie. Séances de travail chez Ray. Cahier de 1956-57-58* qui lui tient lieu de véritable journal de bord. À chaque séance de correction datée, il transcrit ses observations : « D 2 Bon à cuire », « C 3 foncer les verts helios », « D 9 changer les verts dans le M, 4^e rangée, Bon à cuire après », « 3^e colonne

(l'homme) revoir l'homme », « G 2 Magnifique », « mardi 9 octobre [1957] - saint Denis, Je commence à composer le chaos initial ». Dans certains cas, pour le rouge pourpre par exemple, les verres cuits sont éclaircis par endroits, avec précaution, à l'acide fluorhydrique. Un très grand nombre de verres ont été remplacés, repatinés et recuits jusqu'à trois ou quatre fois (fig. n° 30, n° 31).

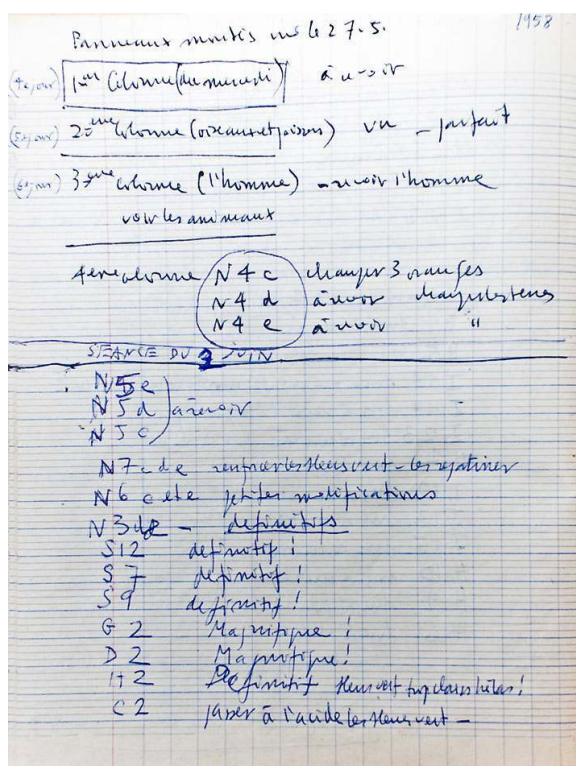
Figure 30



Page du cahier *Couvrechef-la-Folie*. Séances de travail chez Ray. Cahier de 1956-57-58, Archives privées Sergio de Castro. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

Figure 31



Page du cahier Couverchef-la-Folie. Séances de travail chez Ray. Cahier de 1956-57-58, Archives privées Sergio de Castro. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

- 49 Autre originalité du peintre, c'est l'attention extrême portée à la mise en plomb à laquelle il confie un rôle déterminant : « une des conditions premières du vitrail monumental, architecturé, structuré est celle d'être le résultat d'un contrepoint, aussi inventé que possible, de réseaux de plombs formant une structure autonome⁵⁶ ». En effet, pour Castro, le réseau des plombs, c'est à la fois le trait dessinant une forme figurée ou non, le trait nécessaire à l'insertion et à la solidité physique de la coupe, le trait rythmique ponctuant la composition et le trait départageant des zones différentes de couleur. En plus des cartons à grandeur, Castro met donc au point, à l'échelle 1/10^e, le tracé linéaire de la composition qui coïncide, dans son œuvre, avec le réseau des plombs auxquels il donne trois profils différents. Il prévoit également le futur panneautage des verrières.
- 50 Ce contrôle par l'artiste de chaque étape de la fabrication porte ses fruits au moment de la mise en place de la verrière. Sergio de Castro rappelle encore aujourd'hui, avec une satisfaction non dissimulée, qu'il n'a vu à Couverchef qu'un seul panneau à changer, en raison de sa coloration rouge qui ne lui convenait pas.

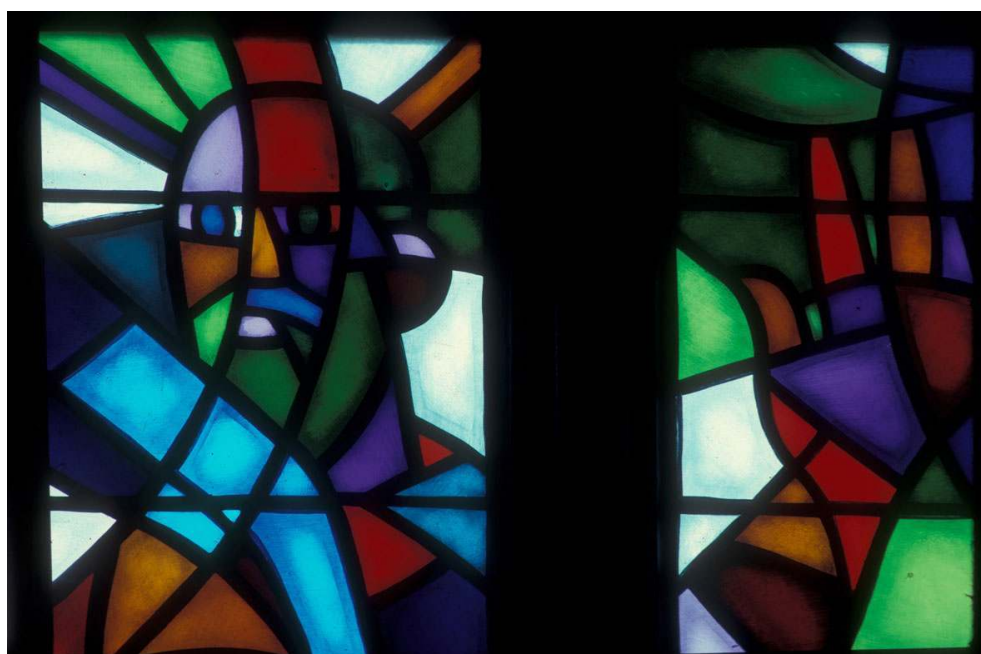
Couverchef-la-Folie, une œuvre d'exception

- 51 À Couverchef, comme plus tard à Hambourg et à Romont, Sergio de Castro a su résoudre magistralement le problème de l'intégration, à une architecture donnée, de son univers si particulier, admirablement défini par François Enaud, inspecteur général des Monuments historiques dans une lettre adressée à l'artiste : « il est rare de trouver une recherche créatrice fondée sur la connaissance théologique, les lois mathématiques de la composition, et capable d'aboutir à une invention plastique d'une telle richesse. Savoir

allier la réflexion et l'imaginaire, le calcul et le poétique. J'ai pensé aux cantates de Bach. Quelle leçon et quelle joie pour moi, pour nous tous⁵⁷ ».

- 52 Cette création n'a pas donné lieu à des batailles de terrain comme pour les chantiers d'Assy, de Vence, de Ronchamp ou des Bréseux dans les années 1945-1954. Il s'agissait d'une commande privée où les choix se sont faits d'un commun accord entre l'architecte, l'artiste et le clergé. Tout en respectant l'usage liturgique, selon les recommandations qui seront préconisées par le concile Vatican II en 1962-1965, Castro a bénéficié d'une grande liberté. Son langage esthétique n'a heurté ni les moniales ni Dom Aubourg. Au contraire, il a suscité leur admiration. Dom Aubourg en fait part à l'artiste : « C'est un grand ouvrage, si classique, si neuf, quelque chose d'immortel. L'inondation des rouges et des bleus pour la création des astres est sans égal. J'y suis demeuré longtemps à me remplir les yeux⁵⁸ ». En réalité, l'œuvre de Sergio de Castro correspond bien à l'esprit prôné dès l'entre-deux-guerres par Maurice Denis et George Desvallières, puis, après la Seconde Guerre mondiale, par les « artistes de tradition française⁵⁹ ». Elle marque une rupture avec l'historicisme tout en offrant une sorte d'équivalent moderne du vitrail du XIII^e siècle, tant admiré par les artistes de ces deux générations.
- 53 L'ensemble de Couvrefief-la-Folie confirme la remarque faite par Jean-Michel Leniaud dans son ouvrage *La révolution des signes* au sujet des communautés religieuses : « De façon inattendue, si l'on pense à la faiblesse des congrégations et des séminaires en France, c'est peut-être dans ce domaine de la construction religieuse qu'on rencontre les formes les plus nouvelles et les plus attachantes⁶⁰ ».

Figure 32



Autoportrait en vitrail de Sergio de Castro (selon E. Chatton) dans la verrière d'Elie à Romont (Suisse).
© Dominique Souse.

- 54 À côté des verrières de Henri Matisse et de Gérard Lardeur dans les chapelles des couvents dominicains de Vence en 1950 (architectes frère Rayssiguier et Henri Matisse) ou de Lille entre 1952 et 1965 (architectes Pierre Pinsart et Neil Hutchinson), de Serge Rezvani dans le couvent de La Clarté-Dieu à Orsay en 1956 (architectes Luc, Xavier

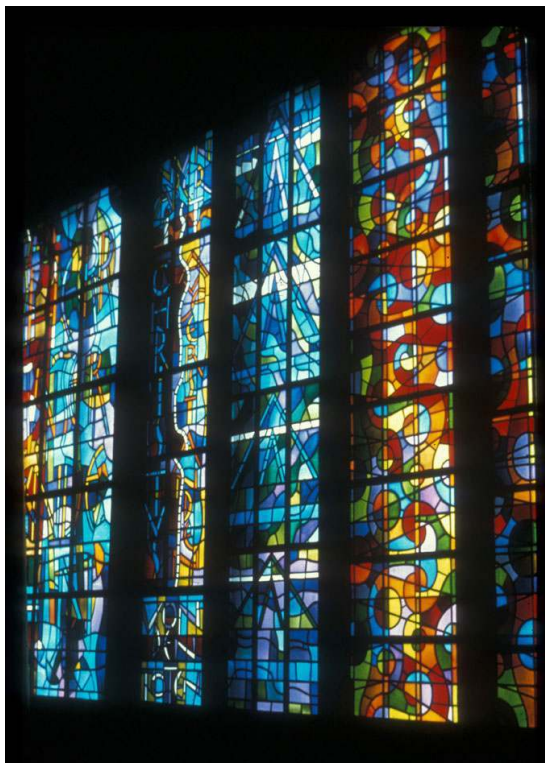
Arsène-Henry et Emmanuel Besnard-Bernadac⁶¹) ou encore de Pierre Szekely dans l'église du carmel de Valenciennes construit entre 1954 et 1966 (architectes Pierre Szekely et Claude Guislain), celles de Sergio de Castro à Couvrechef-la-Folie prennent toute leur place (**fig. n° 32**).

Projets et créations de vitraux par Sergio de Castro entre 1967 et 2009

- 55 Pour les différents projets⁶², réalisés ou non après Couvrechef-la-Folie, Sergio de Castro met en œuvre le même processus de création. Après s'être penché sur le contexte historique et architectural de l'édifice concerné, il mène de longues recherches iconographiques et graphiques, celles-ci étant toujours fondées sur les formes figuratives, non figuratives et alphabétiques. Une fois les cartons à grandeur d'exécution mis au point, il suit avec une vigilance extrême chaque étape de la fabrication dans l'atelier du peintre verrier.

Les créations de Hambourg en Allemagne (1968-1969) et de Romont en Suisse (1978-1981)

Figure 33



Hambourg-Dulsberg (Allemagne), temple luthérien, détails de la Résurrection, de l'Ascension et de la Pentecôte, Sergio de Castro (atelier Ray), 1968-1969.

© Dominique Souze.

Figure 34



Hambourg-Dulsberg (Allemagne), temple luthérien, document préparatoire pour la *Nativité*, 1968, archives privées Sergio de Castro.

© Véronique David.

- 56 À Hambourg, l'architecte Gerhard Laage, enthousiasmé par Couvrechef, fait appel à Sergio de Castro pour la création de la verrière du temple luthérien dédié au grand théologien, résistant et martyr allemand Dietrich Bonhoeffer⁶³. Sergio de Castro traite le thème de la *Rédemption* (**fig. n° 33**) à travers les cinq fêtes principales de l'année liturgique. La *Nativité* (**fig. n° 34**), la *Passion*, la *Résurrection* (**fig. n° 35**), la *Pentecôte* et l'*Ascension* sont intégrées au cadre de la grande claustra (H. 4,50 m - L. 17 m) placée entre le vide du bas-côté sud et le plafond de l'édifice.

Figure 35

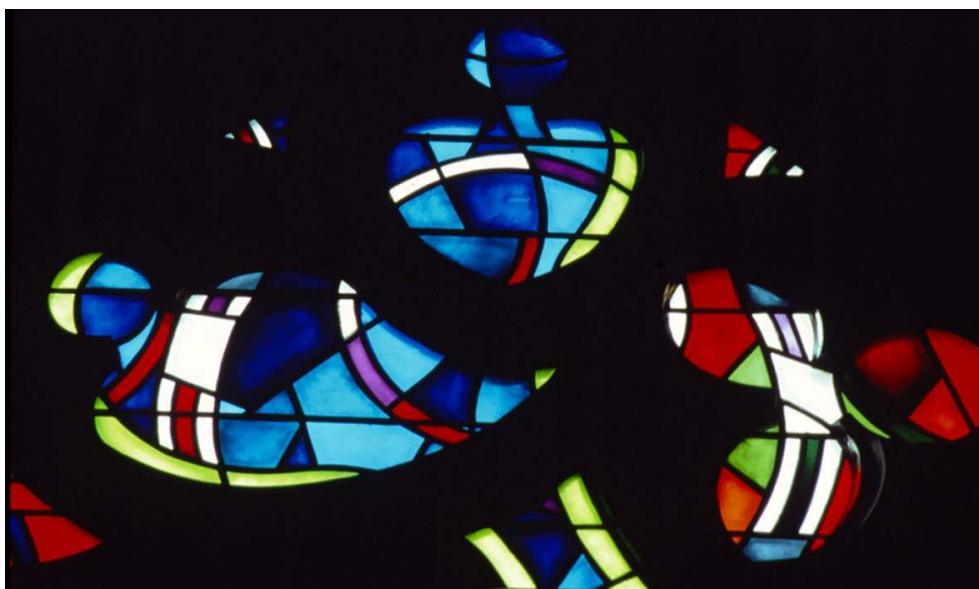


Hambourg-Dulsberg (Allemagne), temple luthérien, Sergio de Castro et le carton de la *Résurrection*, 1968.

© Fonds Sergio de Castro.

- 57 Les formes alphabétiques proviennent de phrases extraites de la Bible traduite en allemand par Luther (Isaïe, 53,6, Paul 1Cor., 15,20, et Luc, 2,10-14). La réalisation des vitraux est due, comme à Couvrechef, au peintre verrier J.J.K. Ray, choisi au terme d'un concours qui l'a opposé à un confrère local.
- 58 À Romont, Sergio de Castro est confronté pour la première fois à un édifice ancien, une collégiale élevée entre 1244 et 1296⁶⁴. Il est sollicité par le chanoine de la cathédrale de Fribourg, Gérard Pfulg, et le conservateur des Monuments historiques du canton de Fribourg, Étienne Chatton qui avaient remarqué son vitrail de la *Résurrection*⁶⁵, variante de celui de Hambourg, présenté en 1977 à l'exposition *Signes du Sacré au XXe siècle* dans l'église Saint-Philibert de Dijon organisée par le chanoine Louis Ladey⁶⁶. On confie à Castro, après les avoir restaurées, les cinq baies qui éclairent le collatéral nord, partie de la collégiale reconstruite après l'incendie de 1434. Castro représente des grandes figures de l'Ancien Testament associées à un sujet marquant : Noé et l'arc-en-ciel ; le prophète Moïse et le buisson ardent (**fig. n° 36**) ; le prophète Élie dont le visage serait l'autoportrait de Sergio de Castro (voir note 3) et le char de feu (**voir fig. n° 32**) (**fig. n° 37, n° 38**) ; le prophète Isaïe et l'Arbre de Jessé (**fig. n° 39, n° 40**) et enfin le prophète Jonas et la délivrance du monstre marin (**fig. n° 41, n° 42**).

Figure 36



Romont (Suisse), collégiale Notre-Dame de l'Assomption, détail du tympan de la verrière de Moïse, Sergio de Castro (atelier Eltschinger), 1978-1981.

© Dominique Souse.

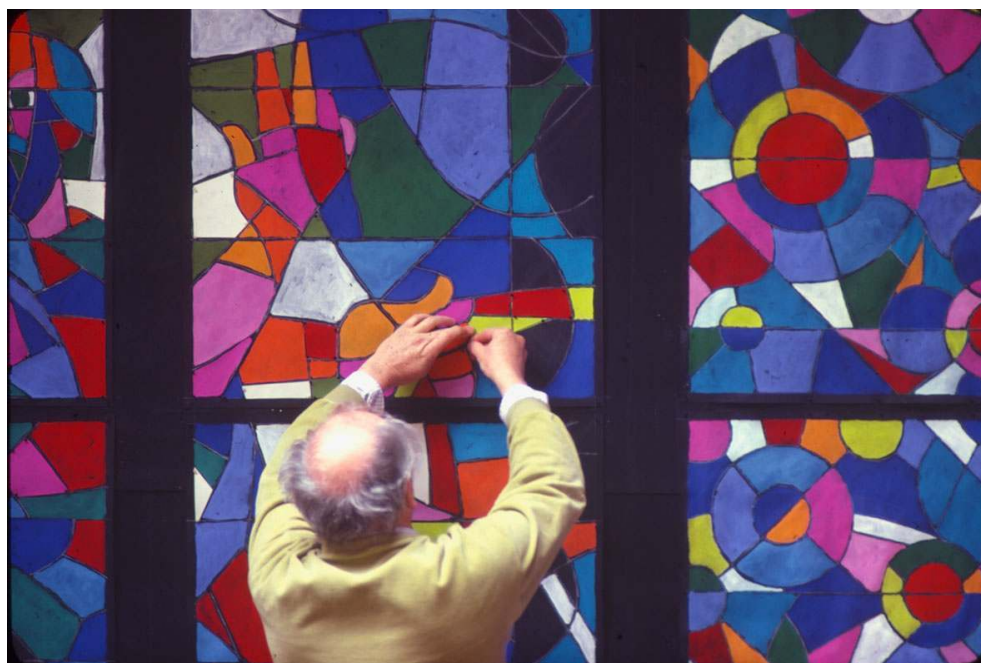
Figure 37



Tracé et carton de la verrière d'Élie, Sergio de Castro, 1978-1981.

© Dominique Souse.

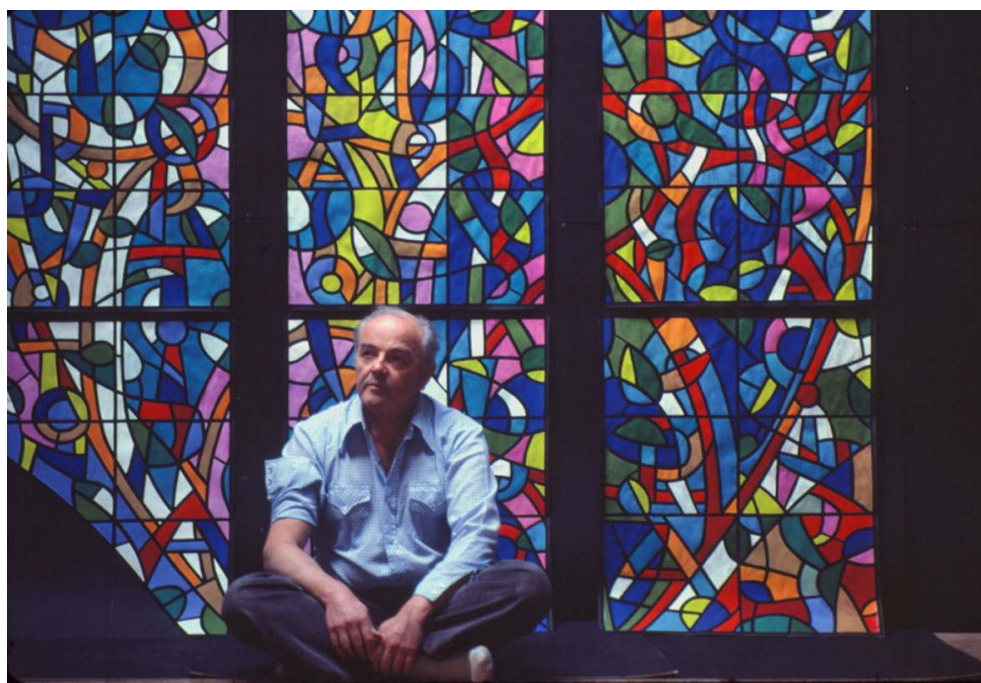
Figure 38



Tracé et carton de la verrière d'Élie, Sergio de Castro, 1978-1981.

© Dominique Souse.

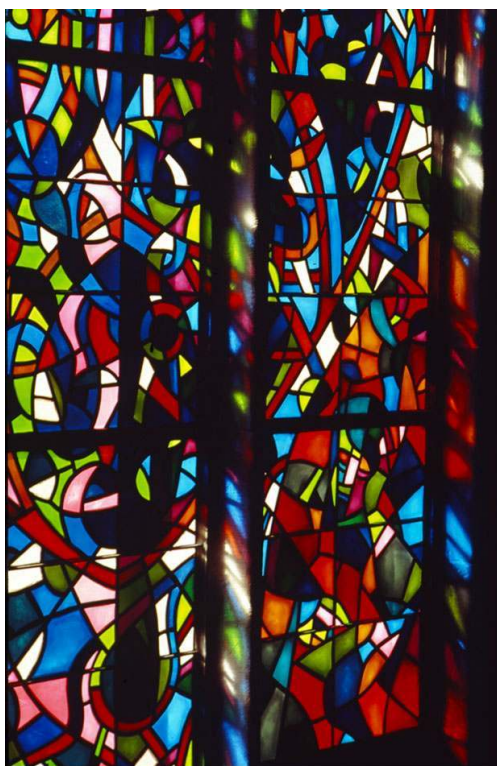
Figure 39



Romont (Suisse), collégiale Notre-Dame de l'Assomption, carton et verrière de l'Arbre de Jessé, Sergio de Castro (atelier Eltschinger), 1978-1981.

© Dominique Souse.

Figure 40



Romont (Suisse), collégiale Notre-Dame de l'Assomption, carton et verrière de l'Arbre de Jessé, Sergio de Castro (atelier Eltschinger), 1978-1981.

© Dominique Souse.

Figure 41



Romont (Suisse), collégiale Notre-Dame de l'Assomption, verrière de Jonas, Sergio de Castro (atelier Eltschinger), 1978-1981.

© Dominique Souse.

Figure 42



Romont (Suisse), collégiale Notre-Dame de l'Assomption, verrière de Jonas, Sergio de Castro (atelier Eltschinger), 1978-1981.

© Dominique Souse.

- ⁵⁹ Ces verrières ont été réalisées en 1980 et 1981 par le peintre verrier Michel Eltschinger⁶⁷, d'après les cartons à grandeur d'exécution réalisés par Castro à Paris de 1978 à 1981 (**fig. n° 43**).

Figure 43



Michel Eltschinger et Sergio de Castro dans l'atelier de Villars-sur-Glâne (Suisse).

© Dominique Souse.

- 60 L'inauguration des vitraux, qui eut lieu le 20 septembre 1981, a coïncidé avec celle de la fondation du musée suisse du Vitrail de Romont (actuel Vitromusée). En souvenir de ces deux évènements, Sergio de Castro a fait don en 1991 de près d'une centaine de documents préparatoires des verrières de Romont et d'un vitrail, réalisé à cette occasion par Michel Eltschinger, *Lucis Creator optime* (H. 1 m - L. 0,66 m), signé et daté *Castro 57*, correspondant au premier état de la création de la lumière à Cuvrechef⁶⁸.
- 61 Sergio de Castro conserve également dans ses collections un carton à grandeur d'exécution (H. 2,29 - L. 0,55 m), intitulé *Jonas* et signé *Castro 78*, qui correspond à une réplique de la lancette centrale de la verrière de *Jonas* de la collégiale de Romont⁶⁹. Le vitrail qui devait être réalisé d'après ce carton par le peintre verrier Michel Eltschinger pour la baie d'axe d'une chapelle mortuaire privée française, n'a pas vu le jour (**fig. n° 44**)

Figure 44



Les deux cartons à grandeur d'exécution pour Jonas, celui de la lancette centrale de la verrière de Jonas à Romont et celui destiné à une commande privée, 1978.

© Dominique Souse.

Les projets de création de verrières en France entre 1981 et 1989

La cathédrale de Strasbourg (Bas-Rhin), 1982 et 1985

- 62 Le projet de commande pour la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg entre 1982 et 1985 est lié à l'initiative de l'inspecteur général des monuments historiques François Enaud⁷⁰. En 1982, il propose à Sergio de Castro⁷¹ d'insérer, au milieu de vitraux anciens, des créations destinées à trois baies des chapelles Saint-Laurent et Sainte-Catherine⁷² de la cathédrale (classée MH en 1862).

Figure 45



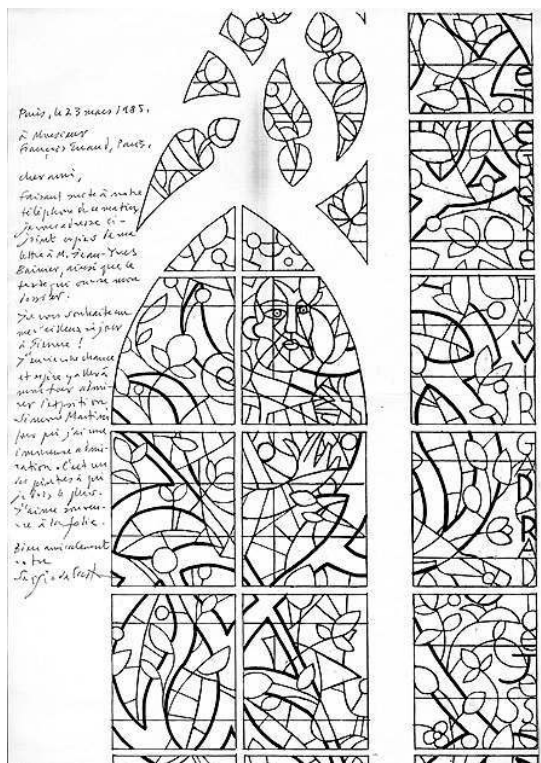
Strasbourg, cathédrale Notre-Dame, tracé au 1/10e de la verrière de l'Arbre de Jessé prévue en 1985 pour la chapelle Saint-Laurent, présenté dans l'atelier de Sergio de Castro. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

- 63 Dès le 26 mai de la même année, l'artiste présente un projet pour la grande baie ouest à trois lancettes de la chapelle Saint-Laurent (H. 7,42 m - L. 4,73 m), relativement indépendante des quatre autres baies du côté nord qui remploient des vitraux des XIIIe et XIVe siècles provenant de l'ancienne église du couvent des dominicains de Strasbourg⁷³. Il s'agit d'un grand Arbre de Jessé, thème qui s'inscrit dans la suite des vitraux anciens dédiés aux empereurs et aux rois du collatéral nord, contigu à la chapelle (**fig. n° 45**).
- 64 Dans la chapelle Sainte-Catherine, le problème est plus délicat. Castro doit munir de vitraux les deux baies ouest qui côtoient les six verrières anciennes très homogènes du côté sud, datées vers 1340 et consacrées aux figures en pied sous baldaquin d'un collège apostolique accompagné des saintes Marthe et Marie-Madeleine. Castro décide de consacrer la première baie, à deux lancettes, aux figures de sainte Elisabeth, saint Jean-Baptiste, sainte Catherine (présentant l'évêque donateur), sainte Agnès et la Vierge ; il considère qu'elles étaient vraisemblablement représentées à l'origine dans les deux baies de cette chapelle car en lien avec les patrons des autels⁷⁴. Pour éviter tout pastiche avec la composition ancienne, il prévoit de les inscrire dans cinq médaillons. Dans la seconde baie, il souhaite traiter le thème des instruments de la Passion, en respectant le seul panneau ancien conservé au tympan, les armoiries du fondateur de la chapelle et évêque de Strasbourg de 1328 à 1353, Berthold de Bucheck. Il envisage également une éventuelle modification des remplages (proposition qui n'aurait pu être agréé par le service des Monuments historiques).
- 65 Par crainte de l'effet « archéologique » des médaillons et du manque de réelle justification du thème des instruments de la Passion, il abandonne cette première solution pour une composition beaucoup plus audacieuse qui unirait ces deux baies : « J'ai imaginé alors une immense roue, une sorte de rose de l'Apocalypse (puisque située à l'ouest) dont le

diamètre serait celui de la largeur totale des deux fenêtres [...] La rose que j'ai commencé à étudier est coupée par les quatre verticales de la pierre (trumeau + séparation des fenêtres + deux meneaux) ainsi que par quatre verticales de lumière blanche qui sont, formellement, l'inversion des premières. Quatre pleins (la pierre) et quatre vides (le blanc) qui viennent rythmer et accroître le dynamisme, ou plutôt l'irradiation de la rose, qui doit être extrême ».

Figure 46



Strasbourg, cathédrale Notre-Dame, détail du tracé de l'Arbre de Jessé, 1985, Archives privées Sergio de Castro. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

- 66 Cette commande suscite une vive polémique qui ne laisse à Castro le temps de ne développer que le projet de la chapelle Saint-Laurent. En mars 1985, Castro réalise un tracé au dixième très précis de la composition de l'Arbre de Jessé en indiquant les largeurs de plombs ainsi qu'un second tracé avec le seul feuillage de l'Arbre⁷⁵ (fig. n° 46). La réalisation de ce vitrail doit être confiée au successeur de J.J.K. Ray, Éric Bonte.
- 67 Dès l'origine, l'initiative de François Enaud provoque un fort mécontentement des services patrimoniaux et de l'évêché de Strasbourg, non consultés dans le choix de cet artiste. De plus, le 15 septembre 1982, le directeur du Patrimoine, Christian Pattyn, en accord avec le directeur régional des Affaires culturelles, Gilbert Monteil souligne la priorité à donner à l'achèvement du programme de restauration des vitraux anciens⁷⁶. Enfin, la remise en cause de l'œuvre de l'artiste à Romont par le dr Pierre Fasel, président de la société des Amis du musée du Vitrail à Romont, va trouver un écho auprès de Jean Favière, alors conservateur en chef des Musées de Strasbourg à qui il écrit : « Je ne discute pas du symbolisme de ces vitraux qui me paraît trop ésotérique et trop cérébral. Je me contenterai simplement de leur reprocher de ne pas être intégrés du tout à cette église, ni

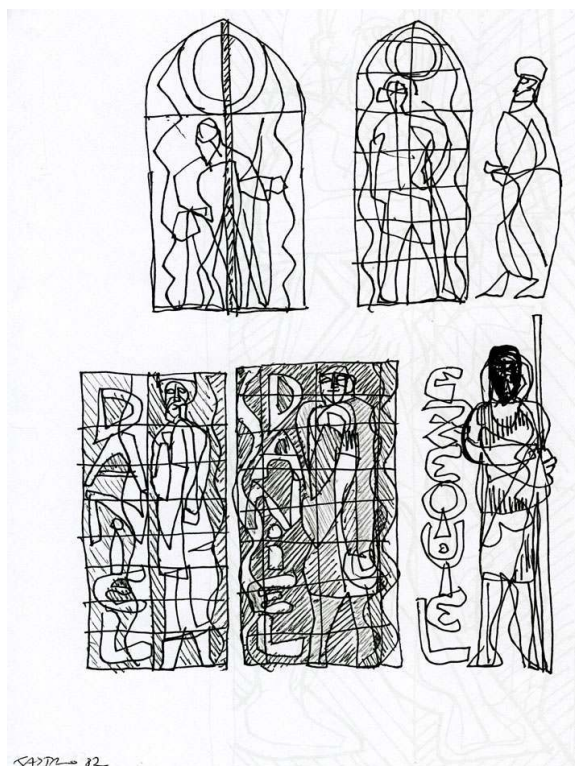
par l'accord des tons qui sont beaucoup trop stridents, ni surtout par l'obscurité dans laquelle ils plombent cette église et qui étouffe les tons feutrés légèrement fauves de l'appareil architectural⁷⁷ ».

- 68 Un élément nouveau joue définitivement contre le projet Castro. Mgr Brand, archevêque-évêque de Strasbourg, rappelle, le 3 mai 1985, l'existence de vitraux anciens provenant des dominicains de Strasbourg encore en dépôt au musée de l'Œuvre Notre-Dame. Ils correspondent à ceux qui avaient été remployés au XIX^e dans les baies nord de la chapelle Saint-Laurent. L'idée de leur réutilisation s'impose alors à Mgr Brand⁷⁸ et à Gilbert Monteil, directeur régional des Affaires culturelles. Le clergé et les Amis de la cathédrale sont soulagés. Tout en reconnaissant le talent de l'artiste, ils redoutaient « l'inspiration équatoriale de Monsieur de Castro », et, un manque d'humilité pour créer les vitraux destinés à accompagner d'anciennes verrières⁷⁹.
- 69 Selon Sergio de Castro, le projet pour la verrière de *l'Arbre de Jessé* dans la chapelle Saint-Laurent aurait été remis à jour en 2001 (le peintre verrier Michel Eltschinger ayant été pressenti pour la réalisation)⁸⁰. Aujourd'hui, les ouvertures de ces deux chapelles sont toujours inoccupées.

◦ La cathédrale Saint-Cyr et Sainte-Julitte de Nevers (Nièvre), 1982-1984

- 70 La question du remplacement des vitraux du XIX^e siècle de la cathédrale de Nevers (édifice construit du XI^e au XVI^e siècle, classé MH en 1862), détruits par les bombardements de 1944, est abordée pour la première fois en 1960. Ce chantier gigantesque qui concerne une surface de 1052 m² fut l'objet d'un long cheminement au cours duquel des groupes de travail successifs, composés de représentants de l'Administration centrale et régionale (DRAC)⁸¹, se sont penchés sur la question du choix des artistes et du cahier des charges mais ont fait aussi le lien avec le clergé et la municipalité. L'histoire de son déroulement a été minutieusement reconstituée par Christine Blanchet en 2002⁸².
- 71 Castro est pressenti pour Nevers dans le cadre du groupe de travail mis en place en 1981 sous la présidence de Michel Parent, inspecteur général des Monuments historiques. On avait alors renoncé au projet de 1962 qui confiait à Manessier et Bazaine la direction d'une équipe d'artistes chargés de l'ensemble de l'édifice mais on leur réservait toujours une place de choix puisqu'ils devaient être responsable de la direction globale du chœur gothique⁸³. Il n'est donc pas indifférent qu'en 1981 l'œuvre de Castro soit comparée « dans une toute autre approche » à celle « de Manessier et de Léger ou Bazaine⁸⁴ ». En choisissant Castro, on pouvait espérer qu'il fasse partie de l'équipe de Manessier et de Bazaine à qui il était important de rallier des peintres de même tendance.
- 72 Dès le 24 février 1982, Castro envoie des documents graphiques à Michel Parent, pour l'ensemble des vitraux de Nevers. Il s'agit de deux plans de situation des vitraux dans l'édifice, en lien avec l'iconographie proposée pour les baies hautes de la cathédrale dans le rapport rédigé par Michel Parent en 1982 et de dessins de figures monumentales, notamment celles des prophètes Daniel, Ézéchiël et de l'évangéliste Matthieu⁸⁵ (**fig. n° 47, n° 48**).

Figure 47



Nevers, cathédrale Notre-Dame, esquisses pour les vitraux, signées Castro 1982, Archives privées Sergio de Castro. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

Figure 48



Nevers, cathédrale Notre-Dame, esquisses pour les vitraux, signées Castro 1982, Archives privées Sergio de Castro. Phot. Céline Gumiel.

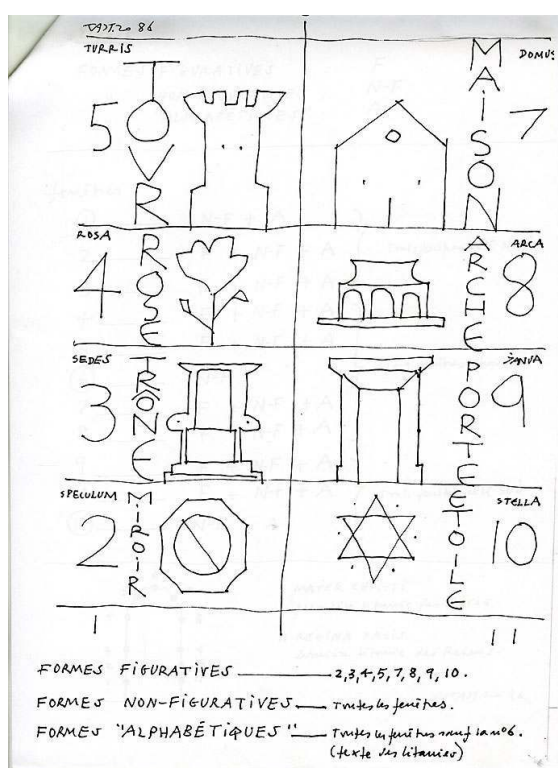
© Centre André Chastel - CNRS.

- 73 Ces documents accompagnent une correspondance où Castro s'inquiète de l'absence de directives générales concernant l'iconographie « qui devrait être fixée - au moins dans ses grandes lignes - avant même de penser aux artistes qui pourraient y travailler. [...] Elle doit être connue, reconnue, étudiée, méditée, acceptée et imaginée par chaque artiste avant toute chose. Son importance est égale à la conscience et à la maîtrise que chaque artiste peut ou croit avoir de ses capacités de création⁸⁶ ». Il insiste également sur la nécessité d'employer la technique traditionnelle, à l'exclusion de la dalle de verre ou de tout autre procédé « contraires à la matière et aux tracés des fenêtres de la cathédrale ». L'artiste envisage dans les chapelles des bas-côtés sud et nord de la nef une iconographie nivernaise tandis que le chœur, serait consacré aux grandes thématiques de l'iconographie chrétienne (Révélation et Rédemption).
- 74 Le 22 août 1983, Claude Mollard, délégué aux arts plastiques, invite officiellement Sergio de Castro à participer à Nevers en joignant à sa correspondance la liste des 33 autres artistes ou peintres verriers pressentis pour cette commande⁸⁷. Ayant reçu l'accord de Castro le 3 septembre 1983, Claude Mollard lui envoie le 15 septembre 1983 un jeu de photographies des baies à vitrer mais, un an plus tard, le 27 septembre 1984, il lui annonce que, pour des questions d'unité, sa candidature est refusée au profit des seuls Hantai, Sam Francis, et Soulages⁸⁸. En réalité, le choix définitif des artistes ne sera fixé qu'en 1989 et les derniers vitraux de la cathédrale, réalisés par l'atelier Duchemin d'après les cartons de Jean-Michel Alberola, viennent d'être mis en place en 2009.

◦ L'ancienne collégiale Notre-Dame d'Écouis (Eure), 1982-1986

- 75 La collégiale d'Écouis (classée MH en 1913), fondée au XIV^e siècle, a perdu son décor vitré, en majeure partie du XIX^e, lors des bombardements de 1940⁸⁹. Au début de l'année 1982, Sergio de Castro est pressenti par le service des Monuments historiques pour la création des onze verrières du chœur dont l'iconographie, fixée par le curé Alain Jacques, doit traiter du thème de la Vierge⁹⁰.
- 76 Sergio de Castro conçoit les onze verrières du chœur comme « un Hymne à la Vierge où les formes et les rythmes seraient accordées à la gamme la plus inouïe, la plus belle et la plus étendue possible de BLEUS. Tout devrait être poésie et musique visuelles ». Selon la pratique de l'artiste, les litanies de la Vierge font l'objet d'un commentaire plastique et calligraphique, basé sur des formes figuratives, non figuratives et alphabétiques (**fig. n° 49, n° 50**).

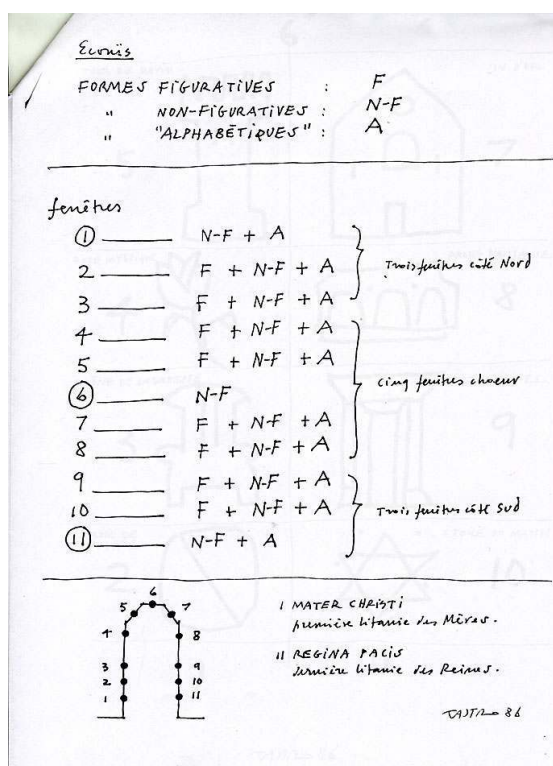
Figure 49



Écouis, ancienne collégiale Notre-Dame, dessin pour la verrière des Litanies de la Vierge, signé Castro 86, archives privées Sergio de Castro. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

Figure 50



Écouis, ancienne collégiale Notre-Dame, formes plastiques prévues pour chacune des baies, signé Castro 86, archives privées Sergio de Castro. Phot. Céline Gumiel.

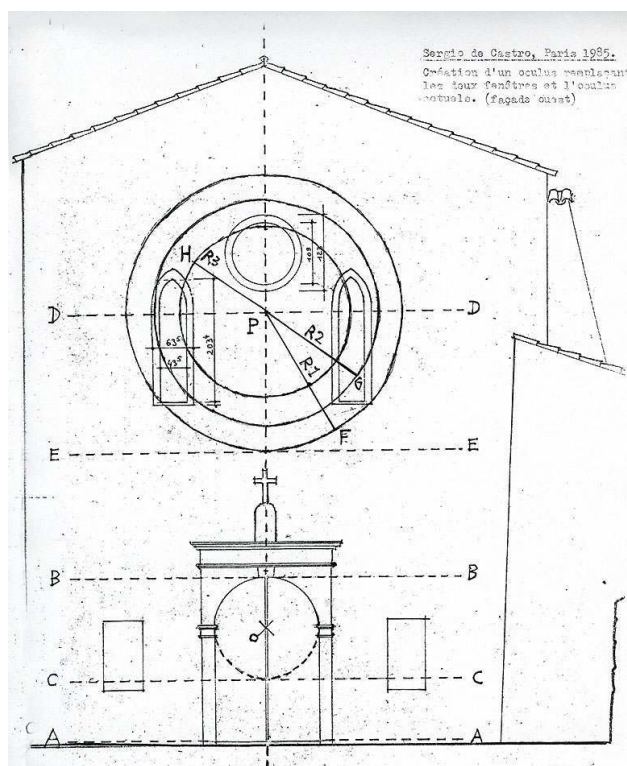
© Centre André Chastel - CNRS.

- 77 Ce projet relancé par François Enaud le 12 janvier 1988⁹¹ est abandonné. Les causes n'en sont pas explicites dans les archives. Est-ce le coût trop élevé de cette création⁹² ou plutôt l'impossibilité annoncé par Enaud de faire participer cet artiste d'envergure internationale à un concours selon les procédures administratives établies dans les années 80. C'est en effet Sylvie Gaudin qui réalise les verrières d'Écouis, à la suite d'un concours remporté le 20 octobre 1994.

◦ La chapelle de Bormes-les-Mimosas (Var), 1984-1989

- 78 À la demande de Georges-Henri Pescadère, président de l'association « Sauvegarde Vieux Bormes » le 26 septembre 1984, Sergio de Castro propose des créations de vitraux pour la baie du côté nord de la nef et les deux du côté sud ainsi que pour l'oculus entouré de deux lancettes de la façade ouest de la chapelle Saint-François-de-Paule de Bormes-les-Mimosas⁹³. Éric Bonte est pressenti comme peintre verrier.

Figure 51



Bormes-les-Mimosas, chapelle Saint-François-de-Paule, étude pour la façade, 1985, archives privées Sergio de Castro. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

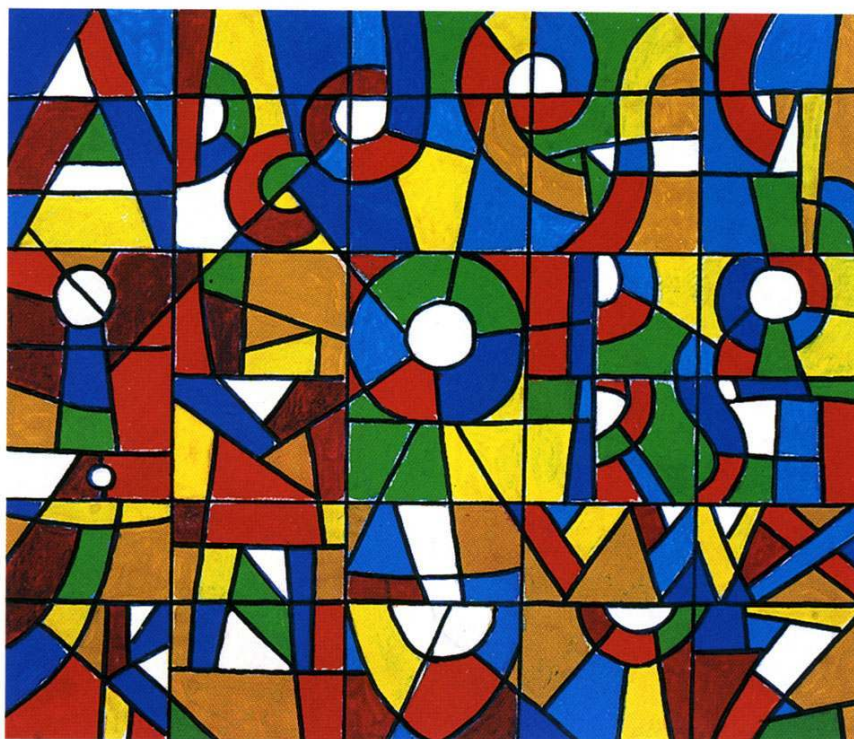
- 79 Pour cette architecture, « juste mais modeste » selon les termes de Sergio de Castro, l'artiste recherche, une sorte d'intimité de la lumière, « une intimité claire et joyeuse⁹⁴ ». La figure de saint François de Paule, de face et marchant sur les eaux, doit occuper la baie nord de la nef. Sa physionomie doit s'inspirer de la gravure du XVII^e siècle exécutée d'après le portrait originel (perdu) du saint commandé par Louis XI au peintre Jean Bourdichon⁹⁵ (1457-1521). Dans la première baie du côté sud faisant face à la précédente, il prévoit deux médaillons superposés représentant le pape Sixte IV, qui a donné au saint les constitutions des Minimes, et le roi Louis XI, protecteur du saint⁹⁶. Dans la seconde baie, il pense à une composition « toute éclatante de points d'or », représentant un massif de mimosas. Enfin, Sergio de Castro veut modifier l'oculus existant de la façade et les deux lancettes qui l'entourent, en les fusionnant en un grand oculus (d'environ 6 m²) de manière à créer une seule source de lumière. Il imagine une rosace champêtre, « une sorte d'herbier de verre, un herbier vivant de lumière et non desséché entre des feuilles de papier. Herbier qui évoquera la science médicale de saint François de Paule, ainsi que les dons offerts par la nature au site de Bormes ». Cette iconographie doit créer un double jeu : rapport statique, face à face, entre le saint (côté nord) et les deux personnages (côté sud) ; rapport dynamique, entre le massif de mimosas (à droite de l'autel) et l'herbier de lumière (côté ouest, nouvel oculus, face à l'autel) (**fig. n° 51**).
- 80 Les souhaits de modification de l'oculus, condition *sine qua non* posée par l'artiste dès 1985, vont être à l'origine de l'abandon du projet le 18 janvier 1989. Il était invisable de modifier l'architecture de l'édifice, inscrite sur les listes supplémentaires des

Monuments historiques le 11 avril 1963, ce dont Georges Henri Pescadère n'avertit Sergio de Castro que le 14 octobre 1988, quatre ans après avoir pris contact avec lui.

◦ La bibliothèque de Beaubreuil à Limoges (Haute-Vienne), 1981-1986

- 81 En 1981, Jacques Le Bihan, architecte de la bibliothèque de Beaubreuil à Limoges, fait appel à Sergio de Castro pour créer un vitrail (H. 2 m - L. 2,35 m) destiné au hall de l'édifice. Sergio de Castro prévoit un *Abécédaire*⁹⁷ formé de quinze panneaux réalisés dans une gamme de sept couleurs selon la technique traditionnelle « intéressante à regarder côté extérieur comme l'architecture du lieu le prévoit ; elle est moins lourde que la dalle de verre et permet une dépose facile⁹⁸ ».

Figure 52



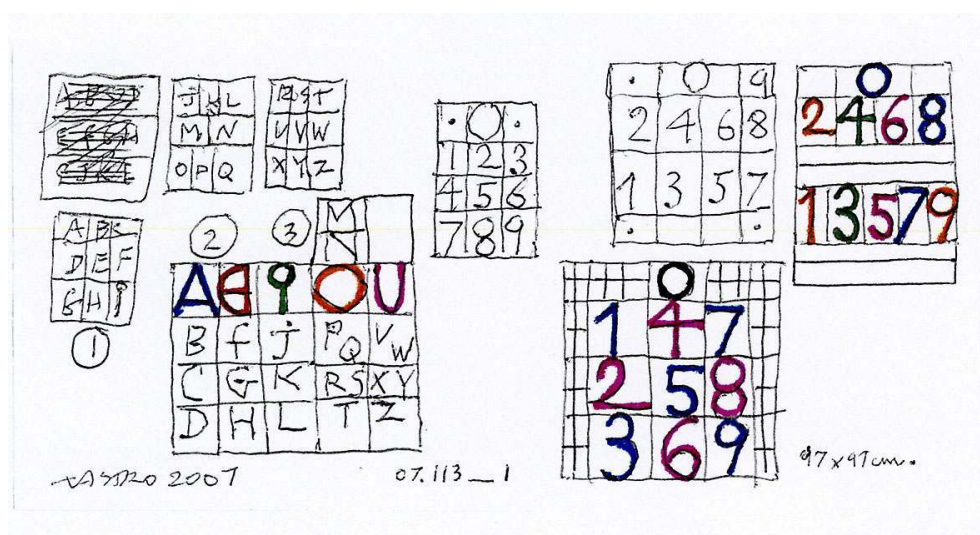
Limoges, bibliothèque de Beaubreuil, projet d'Abécédaire en vitrail, 1981. Musée des Beaux-Arts de Saint-Lô. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

- 82 Jacques Le Bihan envisage de faire exécuter l'œuvre à l'atelier Vernejoux de Limoges. Le projet est finalement abandonné, le 1 % prévu pour le financement du vitrail ne couvrant pas entièrement son coût⁹⁹. Grâce à la donation Castro, le musée des Beaux-arts de Saint-Lô conserve le projet d'Abécédaire en vitrail pour la bibliothèque de Limoges (encre et gouache sur papier, n° 81 10, H. 21 cm - L. 23,3 cm) (**fig. n° 52**).

La commande du musée des Beaux-arts et d'histoire de Saint-Lô en 2008

Figure 53

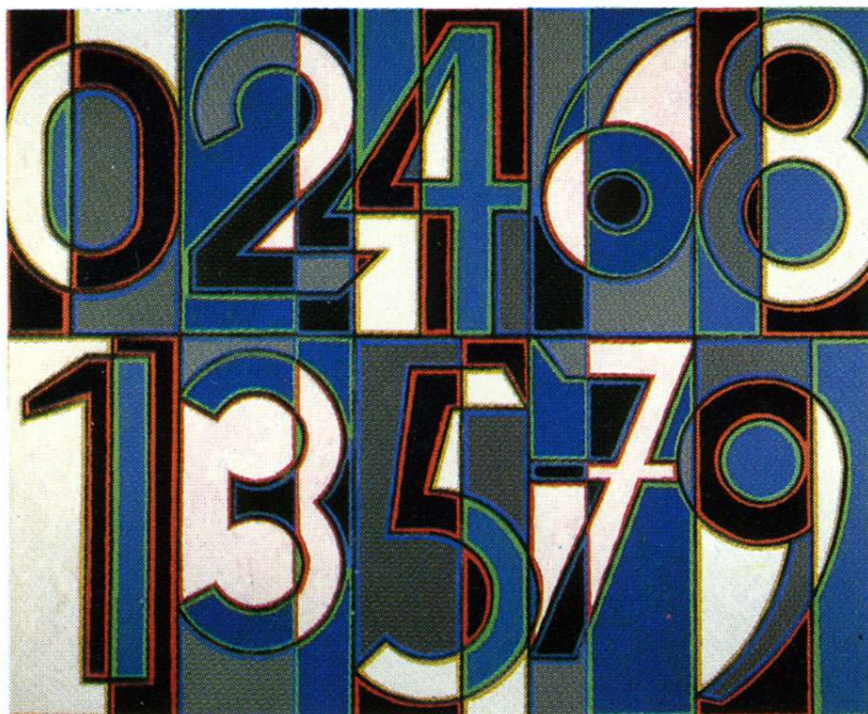


Document préparatoire pour les vitraux du hall du musée des Beaux-Arts et d'Histoire de Saint-Lô, Sergio de Castro, 2008.

© Véronique David.

- 83 En 2008, la Ville de Saint-Lô commande à Sergio de Castro¹⁰⁰ des vitraux destinés au musée des Beaux-arts et d'histoire, construit en 1989 par l'architecte Eugène Leseney¹⁰¹ (fig. n° 53). Le projet qui a été présenté à l'exposition « 50 ans d'art du vitrail autour de Sergio de Castro » organisée par le musée des Beaux-arts de Saint-Lô en 2008-2009, se compose de quatre panneaux carrés (H. 0,96 m de côté) répartis de part et d'autre du trumeau central qui divise la paroi vitrée du hall du musée. À gauche, un abécédaire en deux panneaux superposés visualise les rapports des voyelles et des consonnes qui sont structurées par les plombs. Les lettres M et N, de plus grande échelle, évoquent la racine indoeuropéenne *men*, soit l'homme, le penseur.

Figure 54

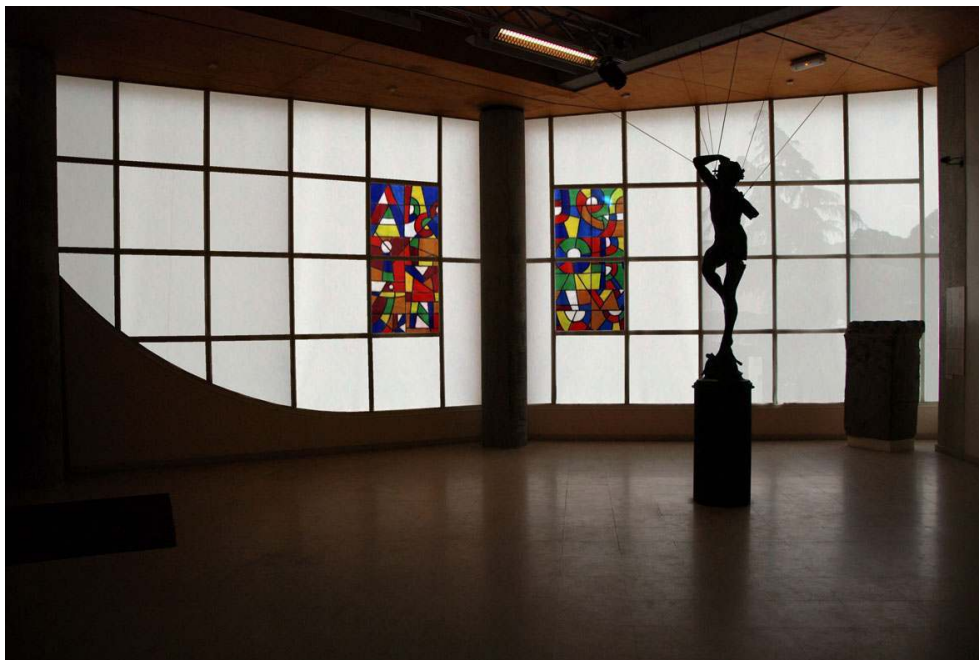


Diptyque réalisé pour le hall d'accueil du bâtiment d'Atochem à la Défense en 1989, dépliant conservé dans les archives privées Sergio de Castro. Phot. Céline Gumiel.

© Centre André Chastel - CNRS.

- 84 À droite, dans les deux autres panneaux, l'image de l'inexorabilité arithmétique est rendue par les dix chiffres arabes. Les six couleurs de verre prévues - le bleu, le rouge, le vert, l'orange, le lilas et l'ocre - sont très denses et les verres ne seront ni peints ni patinés.
- 85 Malgré sa signification différente, cette création rappelle des projets antérieurs de Castro pour la bibliothèque de Limoges et surtout pour le hall d'accueil du bâtiment d'Atochem à la Défense en 1989 où Castro avait composé un diptyque en hommage à la nomenclature chimique, fait de lettres et de chiffres (**fig. n° 54**).

Figure 55



Projet d'insertion des vitraux de Sergio de Castro dans le hall du musée des Beaux-Arts et d'Histoire de Saint-Lô, 2008.

© Gilles Rousvoal.

- 86 Les vitraux de Sergio de Castro qui doivent être réalisés par l'atelier Duchemin à Paris, prendront place prochainement dans le hall du musée dont les murs, formés d'un quadrillage de panneaux, ont été récemment munis de verre « noble » dépoli pour adoucir la lumière et assurer la transition avec l'œuvre puissamment colorée de l'artiste (fig. n° 55).

NOTES

1. Nous remercions très vivement Sergio de Castro pour son accueil chaleureux et Dominique Souse qui a bien voulu nous confier ses précieuses photographies. Merci également à Stefan Trümpler, Michel Eltschinger et, pour leurs photographies et relectures, à Line David, Céline Gumiel, Fabienne Stahl et Michel Hérold.

2. Sergio de Castro a fait une très importante donation de ses œuvres au musée de Saint-Lô en 2006-2007. À la suite de cette donation et de son exposition, Jean-Luc Dufresne, conservateur des musées de Saint-Lô, a fait publier l'ouvrage : THUILLIER, Jacques. **Sergio de Castro, 60 ans de création (1944-2004)**. Paris : Somogy, 2006.

3. L'œuvre de Sergio de Castro est également au cœur de nombreuses expositions en Normandie. Du 22 novembre 1975 au 4 janvier 1976, le musée des Beaux-arts de Caen a présenté l'exposition *Sergio de Castro : peintures de 1956 à 1966*. En 1988, le *Premier Festival d'art sacré contemporain de Bayeux, Sergio de Castro. Sujets religieux 1948-1978* qui s'est tenu au musée diocésain d'art religieux,

Hôtel du Doyen, Bayeux, 5 juillet-6 septembre 1988 lui est consacré avec la présentation de 69 œuvres à sujets religieux des années 1948-1978 (dont les maquettes de vitraux de Couvrechef et Romont citées dans le texte et non dans la liste des œuvres exposées). En 1994, plusieurs cartons à grandeur d'exécution de la verrière de la *Création du monde* (selon la *Biographie* mise à jour par Sergio de Castro en 1997-1999) de Couvrechef sont présentés dans l'exposition *Renaissance d'une ville. La reconstruction de Caen 1944-1963* au Château de Caen dans la salle de l'Échiquier et la chapelle Saint-Georges. Il faut y ajouter les deux projets d'exposition suivants : en 1987, celle qui était organisée à Caen, dans l'église Saint-Nicolas, par Denis Laval, conservateur général du patrimoine, puis en 1997, celui de Villedieu-les-Poêles. Enfin, Castro a été sollicité pour des projets de vitraux à la collégiale d'Écouis en 1982 et 1988 (voir le texte). Voir aussi dans le numéro 11 de la revue l'article d'Élisabeth Marie : La sélection des objets à protéger dans les églises de la Reconstruction : l'exemple de la Manche (1944-1974).

4. L'exposition organisée par Jean-Luc Dufresne, conservateur des musées de Saint-Lô, a été accompagnée du colloque « Rencontre franco-suisse. 50 ans d'art du vitrail autour de Sergio de Castro » les 28 et 29 novembre 2008.

5. Lettre à Sergio de Castro le 9 avril 1959, archives privées Sergio de Castro.

6. THUILLIER, Jacques. **Les Prophètes, vitraux de Sergio de Castro**. Madrid : Editions El Viso, 1984.

7. Les citations non référencées de cette partie sont extraites de ce document manuscrit, transmis par Alain Nafilyan que je remercie vivement.

8. Archives privées Sergio de Castro. Sergio de Castro raconte que Zunz aurait également sollicité d'autres artistes comme Braque qui aurait refusé la commande en disant que c'était l'œuvre de toute une vie.

9. Il l'a mise en application pour la première fois à l'église Sainte-Odile à Paris en 1935-1938 puis, par la suite, essentiellement dans de nombreux édifices du département de l'Eure. En Basse-Normandie, il n'intervient qu'à une seule reprise, en 1949, avec deux figures de saint Michel et de saint Georges pour l'église de Fontaine-Henry (Calvados). MÉDAILLE, M. N. **Eure. François Décorchemont maître verrier**. Rouen : Connaissance du patrimoine de Haute-Normandie (collection Images du Patrimoine, n° 218), 2002.

10. Il était son parrain d'amitié (et non de baptême car les Bernheim étaient de confession israélite). Lettre de Sergio de Castro à sœur Marie-Catherine, le 6 janvier 1993. Archives privées Sergio de Castro.

11. Lettre de Sergio de Castro à sœur Marie-Catherine, le 6 janvier 1993. Archives privées Sergio de Castro.

12. Entretien du 19 juin 2008.

13. Lettre de Sergio de Castro à sœur Marie-Catherine, le 6 janvier 1993. Archives privées Sergio de Castro.

14. Il traite à plusieurs reprises des thèmes religieux avec une prédilection pour le combat de saint Georges et du dragon ou pour le prophète Jonas. Voir : cat. exp. **Premier Festival d'art sacré**, Bayeux, 1988. Denis Laval. Un parcours noble : Sergio de Castro et les représentations du sacré, **Sergio de Castro, 60 ans de création (1944-2004)**. Paris : Somogy, 2006, p. 18-23.

15. Il prend la nationalité française en 1979.

16. **Vitraux de l'église du Monastère des Bénédictines du Saint-Sacrement à Couvrechef-la-Folie, 1956-1958**. Caen, Paris, octobre 1999 (document dactylographié, archives privées Sergio de Castro), p. 1.

17. de CASTRO, Sergio. Les nouveaux vitraux de la Collégiale de Romont (Suisse), **Cahiers de la section française de l'Icomos**. Paris : éditions Caisse nationale des Monuments historiques et des sites, 26-28 novembre 1981, p. 35.

18. En 1944, il réalise avec Torres-Garcia deux compositions murales pour un pavillon de l'hôpital Saint-Bois à Montevideo.

19. **Landscapes of Light**, 21 juin-14 juillet 1972, Wildenstein and Co Ltd, Londres.
20. de CASTRO, Sergio. Les nouveaux vitraux de la Collégiale de Romont (Suisse), **Cahiers de la section française de l'Icomos**. Paris : éditions Caisse nationale des Monuments historiques et des sites, 26-28 novembre 1981, p. 35.
21. Ces deux œuvres font partie de la donation de Sergio de Castro au musée des Beaux-arts de Saint-Lô.
22. De même, entre 1948 et 1951 Matisse se consacra à Vence mais il ne s'occupait pas uniquement du vitrail.
23. Cat. exp. **Sergio de Castro. Peintures 1972-1978**, Hôtel de ville de Sochaux, 16 mars-28 avril 1991, s.p. Les citations non référencées de ce paragraphe en sont extraites.
24. SUTTON, Denys. **Sergio de Castro**. Paris : éd. G. Fall (Collection Le Musée de Poche), 1964, p. 12 et 15.
25. Archives privées Sergio de Castro.
26. Lettre de Jean Zunz à Sergio de Castro, le 8 mai 1957. Archives privées Sergio de Castro.
27. Marguerite Huré avait ressenti un choc identique lors de la pose des vitraux du Raincy réalisés d'après des cartons de Maurice Denis en 1927.
28. Entretien du 13 septembre 2008.
29. Sergio de Castro a divisé les « fenêtres » en trois panneaux (obtenant un total de 21 panneaux), a dédoublé 16 des 18 ajours de la frise supérieure (soit 30 panneaux), n'a dédoublé, dans la frise inférieure, que les ajours placés sous les « fenêtres » (soit 38 panneaux) et a conservé tels quels les 10 ajours des huit corps. Les sept « fenêtres » donnent ainsi l'impression de se prolonger vers le bas et le haut.
30. Lettres de Dom Aubourg à Sergio de Castro, le 6 août 1956. Archives privées Sergio de Castro.
31. Traduction du **Propre de l'ordre de saint-Benoît**. Abbaye de Saint-André, Bruges, Belgique : Éditions de l'Apostolat liturgique (s.d.). Dom Aubourg juge cette traduction médiocre car sans rythme.
32. Lettre de Dom Aubourg à Jean, le 16 juillet 1956. Archives privées Sergio de Castro.
33. Jean-Michel Alberola a choisi de traiter ce thème en 2008 pour les dernières verrières posées à la cathédrale de Nevers (réalisation atelier Duchemin).
34. ROUVE, Pierre. **L'ombre du nombre. Gaston Bachelard dixit. Sergio de Castro pinxit**, texte manuscrit, Londres 1991-1992. Archives privées Sergio de Castro.
35. **Vitraux de l'église du Monastère des Bénédictines du Saint-Sacrement à Cuvrechef-la-Folie, 1956-1958**. Caen, Paris, octobre 1999 (document dactylographié, archives privées Sergio de Castro). Ce document est fondamental pour comprendre son œuvre. Les parties qui suivent dans cet article s'en inspirent largement et les citations non référencées en sont extraites. Il faut y ajouter le document dactylographié : Conférence de Sergio de Castro dans **La place et la fonction de l'art dans la vie contemporaine**, Compte-rendu du colloque international organisé par l'Unesco du 6 au 10 septembre 1976, Unesco, Paris, p. 71-76.
36. Élaborée à partir des théories d'Albert Gleizes, elle est essentiellement fondée sur l'idée que le monde sensible a des équivalents dans le monde géométrique.
37. L'usage de la lettre chez Castro n'a rien à voir non plus avec l'alphabet plastique d'Auguste Herbin qu'il a mis en application dans le vitrail. C'est une méthode établissant des correspondances entre différents modes de codification, lettre, forme géométrique, couleur, note de musique.
38. On pourrait citer en 1926, dans le domaine civil, le vitrail basé sur les lettres de la devise *Fortunam suam quisque parat* de Theo van Doesbourg et Sophie Taeuber-Arp pour l'appartement d'André Horn. THUILLIER, Jacques. **Les Prophètes, vitraux de Sergio de Castro**. Madrid : Editions El Viso, 1984, p. 17.
39. THUILLIER, Jacques. **Les Prophètes, vitraux de Sergio de Castro**. Madrid : Editions El Viso, 1984, p. 16.

40. Citation extraite de la traduction des hymnes ambrosiens.
41. Archives privées Sergio de Castro.
42. À Hambourg, Sergio de Castro est sensible à une coïncidence du même ordre (voir plus loin).
43. En effet, le programme iconographique est annoncé dès le 25 juillet 1956 dans le **Journal** sous une forme très embryonnaire : « Au-dessus de l'entrée : l'ancien et le nouveau Testament ; pour celui-ci : saint Étienne, saint Paul, saint Ambroise, saint Benoît. La Résurrection (Jonas) et peut-être une Annonciation. Dans le chœur des moniales : le thème de la lumière et les 7 heures Canoniales ».
44. Journal de Mère Thérèse de la Trinité. Le 5 février 1959, elle note également que « Le seigneur » Castro a supplié Zunz de lui laisser faire les deux portes qui ouvrent la grande grille pour la Communion ». Cette idée ne sera pas retenue.
45. SUTTON, Denys. **Sergio de Castro**. Paris : éd. G. Fall (Collection Le Musée de Poche), 1964, p. 55. Les peintres Maurice Denis ou, contemporaine de Castro, Simone Flandrin-Latron réalisaient également leurs cartons. Gérard Lardeur (1931-2002) allait jusqu'à préparer le calibrage des verrières et il aurait même pu se passer d'un atelier pour réaliser son œuvre puisqu'il avait pratiqué la technique du vitrail dans l'atelier de son père Raphaël Lardeur.
46. C'était le cas de Georges Rouault (voir plus haut dans le texte) ou de Marc Chagall qui donnait à Charles Marq des maquettes sans aucune indication technique.
47. Archives privées Sergio de Castro.
48. Parmi plusieurs peintres verriers, dont Gruber, proposés par Zunz, Sergio de Castro a choisi Ray pour le silence qui régnait dans son atelier.
49. Nous remercions très vivement M. et Mme Bonte de nous avoir permis de consulter ce fonds. Éric Bonte raconte comment Ray a écrit à l'école Olivier-de-Serres pour signaler la vente de son atelier, alors situé 19, rue Jules-Guesde à Issy-les-Moulineaux, en août 1979, et ceci peu avant sa mort, en octobre de la même année.
50. Gaston Derys qui lui consacre un article en octobre 1934 dans la revue **Mobilier et décoration** fait allusion à ses premiers vitraux, il y a « une quinzaine d'années ». Son atelier est d'abord situé 3, passage de l'Élysée des Beaux-Arts (place Pigalle) puis à partir de 1934, 101 rue de l'Abbé-Groult dans le XVe arrt. Voir les publicités insérées dans : **Art et décoration**, novembre 1924, **Mobilier et décoration**, n° 10, octobre 1934.
51. Ce surnom de Kef pourrait provenir du nom de la mine du Kef Oum Theboul en Algérie où son père avait été chef d'exploitation de 1901 à 1904.
52. Dans l'Entre-deux guerres, il compte à son actif la restauration des cathédrales de Bourges et de Rouen ou bien encore, celles des églises Saint-Étienne-du-Mont et Saint-Nicolas-des-Champs à Paris.
53. Il travaille souvent avec l'architecte décorateur Pierre Petit.
54. GRUBER, Jean Jacques. La renaissance de l'art du vitrail, **Les échos des industries d'art**, n° 38, septembre 1928, p. 16.
55. de CASTRO, Sergio. Les nouveaux vitraux de la Collégiale de Romont (Suisse), **Cahiers de la section française de l'Icomos**, Paris : éditions Caisse nationale des Monuments historiques et des sites, 26-28 novembre 1981, p. 33.
56. de CASTRO, Sergio. Les nouveaux vitraux de la Collégiale de Romont (Suisse), **Cahiers de la section française de l'Icomos**, Paris : éditions Caisse nationale des Monuments historiques et des sites, 26-28 novembre 1981, p. 34.
57. Lettre de François Enaud à Sergio de Castro, le 11 février 1981. Archives privées Sergio de Castro.
58. Lettre de Dom Aubourg à Sergio de Castro, le 21 juillet 1958. De nombreuses autres lettres d'admiration sont conservées dans les archives de Sergio de Castro, notamment de la part de Mère Thérèse de la Trinité qui écrit à Sergio de Castro le 28 août 1958 « Pour beaucoup d'entre

nous, il a été, il est un Révélateur de beautés encore insoupçonnées, même un approfondissement du mystère de Dieu et de notre foi. Il fait jaillir la Joie ».

59. Voir STAHL, Fabienne. **L'œuvre sacré des artistes de « tradition française »**, Mémoire de maîtrise sous la direction de Christine Peltre, Institut d'Histoire de l'Art, Faculté des Sciences Historiques, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, octobre 1996.

60. LENIAUD, Jean-Michel. **La révolution des signes. L'art à l'église (1830-1930)**. Paris : les éditions du Cerf, 2007, p. 380.

61. Les couvents de Lille et Orsay sont cités par Jean Zunz dans son discours d'anniversaire de la reconstruction de Couvrechef en 1979. Archives privées Sergio de Castro.

62. L'exposition « 50 ans d'art du vitrail autour de Sergio de Castro », musée des Beaux-arts de Saint-Lô, 20 septembre 2008-1er mars 2009 a présenté de nombreuses œuvres de Sergio de Castro étudiées dans cette seconde partie.

63. PLATTE, Hans. **Das Kirchenfester der Dietrich-Bonhoeffer Kirche zu Hamburg-Dulsberg**. Hambourg, document dactylographié, 1969.

64. Voir : THUILLIER, Jacques. **Les Prophètes, vitraux de Sergio de Castro**. Madrid : Éditions El Viso, 1984. Cat. exp. Donation Castro, études pour les vitraux de la Collégiale de Romont, musée suisse du Vitrail, Romont, 21 décembre 1992-12 janvier 1992.

65. Dans ce vitrail daté 1967-76 (H. 4,17 m - L. 1,23 m), il faut dissocier le panneau inférieur qui correspond au panneau d'essai de la verrière de la *Résurrection* de Hambourg, objet en 1967 du concours entre un peintre verrier allemand et J.J.K. Ray. Ce panneau d'essai conservé par l'artiste fut complété en 1976 par quatre autres panneaux, le tout formant une variante de la *Résurrection*, à la demande de Michel Parent, pour sa présentation à l'exposition **Signes du sacré au XXe siècle** à Dijon en 1977. Ce vitrail fait partie de la collection de Sergio de Castro qui possède également un autre carton à grandeur d'exécution, réalisé vers 1968, correspondant à une seconde variante de la *Résurrection* de Hambourg.

66. Cat. exp. **Signes du sacré au XXe siècle**. Dijon, église Saint-Philibert, 3 juin-27 juin 1977, n° 5, s.p. Cat. exp. **1er salon du vitrail**. Chartres, 1980, p. 58, n° 23, ill., p. 59. Cat. exp. **Donation Castro, études pour les vitraux de la Collégiale de Romont**, musée suisse du Vitrail, Romont 21 décembre 1992-12 janvier 1993 (exposé partiellement en 1981 au musée, il est présenté en totalité en 1992, mentionné hors catalogue).

67. Il faut ajouter aux réalisations de Castro pour la Suisse, le vitrail civil du *bouquet de fleurs*, (H. 0,60 cm - 0,50 cm environ) réalisé en 1988 pour le peintre verrier Michel Eltschinger à l'occasion de son double anniversaire, ses ans et les vingt années d'activité de son atelier. 29 autres artistes avec qui il avait collaboré, tels Jean Bazaine, Jean Bertholle, Pierre Chevalley, Jean Le Moal, Alfred Manessier, Bernard Schorderet ou Yoki, ont également été sollicité par le peintre verrier. À la suite de cet événement, Michel Eltschinger a organisé l'exposition *Trente vitraux pour un double anniversaire* dans son atelier de Villars-sur-Glâne, près de Fribourg, du 18 décembre 1988 au 8 janvier 1989. Il n'y a pas de catalogue de cette exposition mais Eltschinger possède un album de photos de ces 30 vitraux achetés avant l'exposition par l'un de ses amis.

68. Ce vitrail a été offert avec son carton à grandeur d'exécution peint sur Canson noir (daté et signé *Castro 57.35*, collection Vitromusée Romont, n° d'inventaire VMR 203) Cat. exp. **Donation Castro, études pour les vitraux de la Collégiale de Romont**. Musée Suisse du vitrail, Romont 21 décembre 1992-12 janvier 1992 (mentionné hors catalogue).

69. À l'inverse du vitrail de Romont, qui comprend un cinquième panneau à la partie supérieure, celui-ci est agrandi par un panneau à la partie inférieure.

70. Correspondance entre François Enaud et le Directeur du Patrimoine, 21 mai 1982. Archives François Enaud, médiathèque du patrimoine, cote 97/35/2.

71. François Enaud, vice-président de la section française de l'Icomos, connaissait Sergio de Castro qu'il avait convié à présenter les vitraux de Romont lors de la journée de l'Icomos du 26 novembre 1981 à Paris consacrée à l'insertion de vitraux contemporains dans les édifices anciens.

72. Ces deux chapelles sont situées à la jonction de la nef et du transept, au nord et au sud.
73. Correspondance entre Sergio de Castro et François Enaud, 26 mai 1982. Archives François Enaud, médiathèque du patrimoine, cote 97/35/2.
74. Correspondance entre Sergio de Castro et François Enaud, 26 mai 1982 (Entretien du 19 juin 2008). Pour reconstituer cette iconographie, Castro s'appuie sur un texte du XVIII^e siècle que lui fait connaître Albert Châtelet, professeur d'histoire de l'art à Strasbourg.
75. Le 9 mai 1985, François Enaud envoie à Jean-Pierre Weiss, directeur du patrimoine, les projets établis par Sergio de Castro : l'étude de graphisme, le plan de coloration, l'iconographie de l'Arbre de Jessé. Correspondance entre Enaud et Jean-Pierre Weiss, Archives privées Sergio de Castro.
76. Correspondance entre Christian Pattyn et Gilbert Monteil, 15 septembre 1982. Archives François Enaud, médiathèque du patrimoine, cote 97/35/2.
77. Correspondance entre le Dr Pierre Fasel et Jean Favière, 22 novembre 1983. Ces critiques parviennent à Maxime Destremeau, conservateur régional des Monuments historiques et à Pierre Prunet, architecte en chef des Monuments historiques et de la cathédrale de Strasbourg le 15 décembre 1983. Archives François Enaud, médiathèque du patrimoine, cote 97/35/2.
78. Correspondance entre Mgr Brand et Gilbert Monteil, 3 mai 1985. Mgr Brand souligne qu'il ne s'oppose pas à la création de vitraux à d'autres emplacements comme dans le grand octogone de la tour nord et dans la coupole de la croisée du transept. Archives François Enaud, médiathèque du patrimoine, cote 97/35/2.
79. Correspondance entre Gilbert Monteil et le Ministre de la Culture, 29 mai 1985, Archives François Enaud, médiathèque du patrimoine, cote 97/35/2.
80. Entretien avec Sergio de Castro le 14 novembre 2008.
81. Des membres de la Commission du vitrail, instituée de 1980 à 1983, y participaient également.
82. **La commande des vitraux de la cathédrale de Nevers : récit d'une longue histoire de 1960 à nos jours, catalogue d'exposition**, Les couleurs du Ciel, vitraux de création au XX^e siècle dans les cathédrales de France, Chartres, éd. Centre International du vitrail/Gaud, 2002, p. 82-97. **Nous remercions Christine Blanchet pour son aide.**
83. Seule l'intervention de Raoul Ubac, pressenti dans cette équipe, avait été retenue pour le chœur roman.
84. Archives de la cathédrale de Nevers, **Vitraux de Nevers**, Notes confidentielles, médiathèque du patrimoine, 81/58/230/14.
85. Archives privées Sergio de Castro.
86. Archives privées Sergio de Castro.
87. Archives privées Sergio de Castro.
88. Lettres de Sergio de Castro à Claude Mollard et inversement, les 3 et 15 septembre 1983, le 27 septembre 1984. Archives privées Sergio de Castro.
89. De son décor initial du XIV^e siècle ne subsiste qu'un médaillon de la *Crucifixion* dans la chapelle sud du chœur.
90. Un dossier conservé par l'artiste et composé de la photocopie de documents graphiques (légendés et datés de 1986), envoyé le 7 janvier 1988 à François Enaud témoigne de ce projet.
91. François Enaud relance le projet auprès du conservateur régional des Monuments historiques, Mme Guimard Keisser. Archives privées Sergio de Castro.
92. En 1987, on fait appel aux peintres verriers d'Amiens, D. Bourdeau et J.M. Macron, pour estimer le coût de vitreries incolores ornées d'un décor d'entrelacs. Collégiale d'Écouis, Archives, médiathèque du patrimoine, 0081/027/0025.
93. Les informations concernant ce projet sont extraites des archives privées Sergio de Castro.
94. Lettre de Sergio de Castro à Georges Henri Pescadère, le 22 juillet 1987.
95. Correspondance entre Sergio de Castro et H. Delon, maire de Bormes-les-Mimosas, le 30 janvier 1989.

96. Dans un projet non daté mais antérieur, il songe aussi à représenter des plantes non médicinales dans cette baie sud.
97. THUILLIER, Jacques. **Sergio de Castro, 60 ans de création (1944-2004)**. Somogy : Paris, 2006, ill. p. 141.
98. Lettre de Castro à Jacques Le Bihan, Paris, le 2 décembre 1984. Archives privées Sergio de Castro.
99. Lettre de Castro à Jacques Le Bihan, Paris, le 6 janvier 1986. Archives privées Sergio de Castro.
100. La ville finance le projet à hauteur de 50 %, l'État (FRAM) et la Région se partageant les 25 % restants.
101. Il faut souligner l'originalité de cette commande, inhabituelle dans le monde des musées. On peut évoquer en 2008 l'exemple du musée départemental Matisse au Cateau-Cambrésis. Dans le cadre de l'exposition sur l'œuvre de Josef Albers, la reconstitution par Benoît Brouard (d'après une ancienne photographie) du vitrail de Josef Albers qui ornait en 1923 le bureau de Walter Gropius au Bauhaus de Weimar a été réalisée.
-

RÉSUMÉS

Cette étude, liée à la commande de vitraux par le musée des Beaux-Arts de Saint-Lô (50) à Sergio de Castro en 2008, a pour ambition de se pencher sur la démarche de cet artiste dans le domaine du vitrail. En 1956-1959, ce peintre, de renommée internationale, réalise ses premiers vitraux (exécutés par J.J.K. Ray) pour le couvent de Couvrechef près de Caen. En 1968-1969, il crée ceux du temple de la Dietrich-Bonhoeffer-Kirche à Hambourg (Allemagne), en 1978-1981, ceux de la collégiale de Romont (Suisse) et enfin des vitraux pour des particuliers ou des expositions. Grâce aux archives conservées par l'artiste, nous pourrions évoquer la totalité de ses interventions dans le vitrail et révéler notamment l'importance de projets inaboutis entre 1981 et 1989, pour des édifices tels que les cathédrales de Strasbourg (67) et de Nevers (58), la collégiale d'Écouis (27), l'église de Bormes-les-Mimosas (83), ou la bibliothèque de Limoges (87).

This article is based on the study of a commission for stained glass by the Museum of Saint-Lô (Manche), awarded to Sergio de Castro in 2008. The article takes a look at this artist's methods in the field of stained-glass creation. Between 1956 and 1959, this painter of international reputation designed his first stained-glass works, executed by J.J.K. Ray, for the Couvrechef convent near Caen. Between 1968 and 1969, he created the stained glass windows of the Dietrich-Bonhoeffer-Kirche at Hamburg in Germany. In 1978-1981 he was responsible for the windows of the collegiate church of Romont, in Switzerland. He has also designed stained-glass works for exhibitions and private commissions. Through the archives held by the artist, we are able to look at the entirety of his work in this field and to show, in particular, the importance of his non-executed designs, between 1981 and 1989, for the cathedrals of Strasbourg and Nevers, for example, the collegiate school of Ecouis (Eure), the church of Bormes-les-Mimosas (Var) or the library of Limoges.

INDEX

Mots-clés : Couvrechef, Caen, monastère des bénédictines du Saint-Sacrement, Jean Zunz, Dom Aubourg, création du monde, Hambourg (Allemagne), Romont (Suisse), cathédrale de Strasbourg, cathédrale de Nevers, collégiale d'Ecouis, église de Bormes-les-Mimosas, bibliothèque de Limoges, musée des Beaux-Arts de Saint-Lô (Manche), J.J.K. Ray, André Chanson, Marc Chagall, Jean Bazaine, Alfred Manessier, Georges Rouault, Georges Braque, Vieira da Silva, Fernand Léger, Jan Dibbets, Paul Bony, Maurice Denis, George Desvallières, Saint-Gobain, Joachim Torres-Garcia, cathédrale de Chartres, Genèse, Varengueville-sur-Mer, Jean Hébert-Stevens, Jacques Gruber, Eric Bonte, Francis Chigot, Ruedolf, Pierre Gaudin, Duchemin, Henri Matisse, Gérard Lardeur, Serge Rezvani, Pierre Szekely, Gerhard Laage, Michel Eltschinger, Vitromusée de Romont, Sylvie Gaudin, Jacques Le Bihan, Eugène Leseney

Keywords : Couvrechef, Castro and the Stained Glass Challenge, Sergio de Castro and Stained Glass, Caen, Benedictine monastery of the Saint-Sacrement, Jean Zunz, Dom Aubourg, the Creation of the World, Hamburg (Germany, Romont (Switzerland), Strasbourg cathedral, Nevers cathedral, Collegiate church of Ecouis, Church of Bormes-les-Mimosas, Limoges public library, Museum of Fine arts of Saint-Lô, J.J.K. Ray, André Chanson, Marc Chagall, Jean Bazaine, Alfred Manessier, Georges Rouault, Georges Braque, Vieira da Silva, Fernand Léger, Jan Dibbets, Paul Bony, Maurice Denis, Georges Desvallières, Saint-Gobain, Joachim Torres-Garcia, Chartres cathedral, Genesis, Varengueville-sur-Mer, Jean Hébert-Stevens, Jacques Gruber, Eric Bonte, Francis Chigot, Ruedolf, Pierre Gaudin, Duchemin, Henri Matisse, Gérard Lardeur, Serge Rezvani, Pierre Szekely, Gerhard Laage, Michel Eltschinger, Romont Vitromusée, Sylvie Gaudin, Jacques Le Bihan, Eugène Leseney

AUTEUR

VÉRONIQUE DAVID

Chercheur, Équipe de recherche sur le vitrail du Moyen Âge à nos jours, Centre André Chastel.
veronique.david@paris-sorbonne.fr